HANDBÜCHER
DER KÖNIGLICHEN MUSEEN ZU BERLIN

KUNSTGEWERBEMUSEUM

DAS XVIII. JAHRHUNDERT

DEKORATION UND MOBILIAR

VON

RICHARD GRAUL

MIT 113 ABBILDUNGEN

PREIS 1 MARK 50 PFENNIG

BERLIN
DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER
1905

HANDBÜCHER
DER KÖNIGLICHEN MUSEEN ZU BERLIN

KUNSTGEWERBEMUSEUM

DAS XVIII. JAHRHUNDERT

DEKORATION UND MOBILIAR

VON

RICHARD GRAUL

MIT 113 ABBILDUNGEN

BERLIN
DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER
1905

Inhalt.

Seite

Vorbemerkung.

I. Die Innendekoration in Frankreich von 1660 bis um 1745 ... 1

1. Der Stil Louis XIV ... 2
2. Der Übergang zur Régence ... 6
3. Der Style Régence ... 11
   a) Das Ornament ... 11
   b) Die dekorative Malerei ... 14
   c) Modische Dekorationsmotive ... 18
4. Stilrichtungen während der Regierung Ludwigs XV. ... 20
   a) Die freie Richtung des französischen Rokoko ... 20
   b) Die gemäßigte Richtung des französischen Rokoko ... 24
5. Nicolas Pineau. — Das Nischenkabinett im Kunstgewerbe-Museum ... 32
6. Kunstschreinerwerk ... 38

II. Das französische Mobiliar in der ersten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts ... 43

1. Louis XIV.-Mobiliar. — Marketerie ... 43
2. Régence-Möbel. — Cressent ... 58
3. Louis XV. (Rokoko)-Möbel. — Caffieri ... 61
4. Boudoirmöbel im Stil Louis XV. ... 66

III. Der französische Klassizismus bis zum Beginn des XIX. Jahrhunderts ... 76

1. Die klassizistische Tradition und die Reaktion gegen das Rokoko ... 76
2. Der weibliche Einfluß auf den Kunstgeschmack und die Wiedergeburt der Antike ... 82
3. Der Stil Louis XVI. um 1760 bis um 1789 ... 84
4. Die Kunst von der Revolution bis zum Empire ... 87
5. Beispiele im Berliner Kunstgewerbe-Museum ... 90

IV. Das französische Mobiliar von der Mitte des XVIII. bis zum Beginn des XIX. Jahrhunderts ... 93

1. Technische Neuerungen. — Zuzug fremder Handwerker 93
2. Jean-François Oeben ... 95
3. Jean-Henri Riesener ... 99
4. Die Ebenistenfamilie Jacob ... 105
5. Johann Ferdinand Schwerdfeger. — Die Bronzen ... 111

V. Deutsches Barock im XVIII. Jahrhundert ... 117

1. Fremde Einflüsse ... 117
2. Selbständige Behandlung des Ornamentes ... 120

3. Das Laub- und Bandwerk. Augsburger Geschmack 122
4. Das Barock Schlüters. Das Berliner Kunstgewerbe unter Friedrich Wilhelm I. 128
5. Silbermobiliar 135
VI. Das deutsche Rokoko 140
1. Allgemeiner Charakter 140
2. Beispiele des Rokoko aus Würzburg, München und Potsdam 143
a) Würzburg 143
b) München 149
c) Potsdam 151
3. Die Reaktion gegen das Rokoko in Deutschland 164
a) Zopfstil 164
b) Biedermaierstil 167
VII. Deutsches Mobiliar im XVIII. Jahrhundert 170
1. Meister-Zeichnungen der Tischler 170
2. Mainzer Tischlerkunst 173
3. David Röntgen in Neuwied 175
4. Lütticher Möbel 177
5. Aachener Möbel. — Verschiedenes 182
6. Sonstige Möbel und die Öfen 184
VIII. Das englische Mobiliar im XVIII. Jahrhundert und sein Einfluß auf Deutschland 186
1. Queen Anne. — Chippendale. Die Gebrüder Adam. Sheraton u. a. 186
2. Deutsche Nachahmungen englischen Mobiliars. Stobwasser 188
Anmerkungen 192

Vorbemerkung.

Die nachfolgende Darstellung der mannigfachen Stilwandlungen in der Dekoration und im Mobiliar des XVIII. Jahrhunderts sucht sich so viel wie möglich an den einschlägigen Sammlungsbestand des Berliner Kunstgewerbe-Museums zu halten. Da es sich um eine Erläuterung zunächst dieses Bestandes an kunstgewerblichen Arbeiten handelt, durfte wohl manches ausführlicher besprochen werden, was im Rahmen einer allgemein die Entwicklung schildernden Studie mehr nebensächliche Beachtung finden müßte. Andrerseits war es nötig, für die Darlegung der organischen Stilbildung zuweilen über die Sammlungen des Berliner Kunstgewerbe-Museums hinauszugreifen und auch fernerliegendes zu beachten. Das gilt besonders von der französischen Kunst des XVII. und XVIII. Jahrhunderts. Es schien auch deshalb zweckmäßig zur leichteren Kontrolle des Gesagten auf einige leicht zugängliche Abbildungswerke im Text hinzuweisen. Es sind: das Portefeuille des arts décoratifs von A. de Champeaux; Molinier, Collection Wallace; Williamson, le Mobilier National; Lessing, Vorbilderhefte aus dem kgl. Kunstgewerbe-Museum (Wasmuth), Gurlitt und Dohme, Möbel deutscher Fürstensitze, Berlin (Wasmuth) und Band III der reich illustrierten Histoire générale des arts décoratifs von Molinier (Paris 1898). Wer mehr sucht, sei auf die in den Anmerkungen S. 192 angeführte Literatur verwiesen.

I.

Die Innendekoration in Frankreich von 1660 bis um 1745.

Der Stil Louis XIV. Lebrun. Die chambre du roi 1679. — Übergang zur Régence. Neuerungen im Schloß und Hotelbau. Mansard, de Cotte. — Der Style Régence. Das Ornament. Die dekorative Malerei. Modische Dekorationsmotive. Chineserei. — Stilrichtungen während der Regierung Ludwigs XV. Die freie Richtung des französischen Rokoko. Die gemäßigte Richtung. — Nicolas Pineau und das Berliner Nischenkabinet. — Holzgetäfel. Der Salon aus dem Hôtel Silléry.

Frankreich hat in der Kunst des XVIII. Jahrhunderts die Führung. Diese weltgeschichtliche Stellung der französischen Kunst war eine Folge der Machtentfaltung Frankreichs unter Ludwig XIV. Während der Regierung dieses Königs hatte sich wie in der Politik, im Handel und in der Literatur, so auch in der Kunst eine Zentralisation aller Kräfte im Dienste des absoluten Herrschers und mithin des Staates, den er verkörperte, vollzogen. Die Kunst bekam eine nationale und in ihren letzten Zielen klassisch-akademische Richtung, denn dank einer vortrefflichen Organisation der künstlerischen Arbeit war es gelungen, die verschiedenen einheimischen und fremden Kunstströmungen, die unter Ludwig XIII. noch selbständig nebeneinander herliefen, in eine einheitliche große Strömung zusammenzuführen.

Eine mächtige Stütze fand diese Entwicklung in den Akademien, von denen diejenige der Maler bis 1647 zurückreicht, während die der Architekten im Jahre 1671 gegründet wurde. Eine Ergänzung dazu bildete für die gewerblichen Künste aller Art die Gobelinmanufaktur. Unter Charles Lebruns zielbewußter Leitung hat sie das Ideal einer Gemeinschaft der großen Kunst mit dem Gewerbe in einer seither nicht wieder erreichten Vollkommenheit verwirklicht. Die *Manufacture royale des meubles de la Couronne* — so lautet seit dem Patent von 1667 der offizielle

Titel dieser 1663 von den Gebrüdern Gobelin übernommenen Manufaktur — war einer der Eingriffe des Ministers Colbert in das zünftige und in vielem rückständige Handwerk. Aber der Kunst hat diese Vereinigung und Bevorzugung der besten Kräfte, einheimischer wie fremder, für die Prachtbauten des Königs nur genutzt und die Erziehung eines künstlerisch und technisch gleich tüchtigen Nachwuchses ermöglicht.

In diesem Institut wurzelt in der Tat der beste Teil der französischen Kunsttradition des XVIII. Jahrhunderts. Denn im Dienste der Krone wurde die Manufaktur eine Hochschule des höfischen Geschmacks, der nach klassischer Würde und Einheit, nach Ruhe und korrekter Klarheit strebt. Mochten viele der Mitarbeiter Lebruns noch so sehr mit ihrer Formensprache in dem Barock der Rubensschule und der Ultramontanen wurzeln — der Einfluß Lebruns mäßigte ihr Temperament und regelte ihren Genius nach dem Geschmack des prunkvollsten und geschmackvollsten Hofes, den das XVII. Jahrhundert gesehen hat.

1. Der Stil Louis XIV.

Der Stil Louis XIV. hat in den sechziger Jahren des XVII. Jahrhunderts sein charakteristisches Gepräge gefunden. Er ist eine Blüte der französischen Renaissance, ist das Ergebnis einer langsamen Verarbeitung eigentümlich französischer und fremder, namentlich italienischer und vlämischer Traditionen. Das Auffallende an diesem vorwiegend höfischen Stil, soweit er sich in den dekorativen Künsten offenbart, ist eine auf Einheit der Raumstimmung und korrekte Verwendung klassischer Formen (*ordonnance*) wertlegende Verfeinerung des Geschmacks, die im Vergleich mit dem kraftvolleren Barock Italiens als eine spezifisch französische Prägung erscheint.

Charles Lebrun (gest. 1690) ist neben dem Architekten Jules-Hardouin Mansart so sehr ein klassischer Vertreter dieses wahrhaft königlichen Stils, daß die vielen ihm zum Teil an Talent überlegenen Künstler, die mit ihm oder direkt unter seiner Leitung für den Hof gearbeitet haben, wie Nachahmer seiner Art erscheinen. Die Maler, die Bildhauer wie Coysevox, Anguier, Tubi, Caffieri, die vielen Kunsthandwerker, die in der Gobelinmanufaktur arbeiteten oder wie der Tischler Boulle noch im Louvre ihre Werkstatt hatten, stehen in ihrer künstlerischen Art durchaus unter dem Einfluß Lebruns; ihnen allen schwebt ein und dasselbe Ideal vor.

Die verschiedenen Phasen des Stils Louis XIV. in der Innendekoration und zugleich die zielbewußte Leitung

Lebruns, der sich die Aufgabe gestellt hatte, eine komposite französische Ordnung, einen französischen Stil zu erfinden,[1]) kann man gut in den großen Stichfolgen der Ornamentisten der Zeit verfolgen.[2]) Wenn z. B. der fruchtbare Jean Lepautre (gest. 1682) noch festhält an dem schwereren Prunk der dekorativen Kunst Italiens, wie sie unter Ludwig XIII. in Frankreich eindrang, so zeigt sich bei Jean Marot, der 1679 starb, und bei seinem Sohne Daniel Marot, den der Widerruf des Ediktes von Nantes 1685 in oranische Dienste trieb (gest. 1712), deutlich die akademisch-klassizistische Einwirkung Lebruns. Jean Berain und sein Bruder Claude haben aber diesem „gereinigten" Stil mit dem graziösen Kurvenspiel der Grottesken jenen eleganten Schwung gegeben, der ein Vorzug des französischen Stilgefühls ist und der in der freieren Kunst des XVIII. Jahrhunderts erst recht zum Ausdruck gelangen sollte.

Die berühmte *Galerie d'Apollon* im Louvre zu Paris, die Lebrun 1661 begann, ist ein gutes Beispiel für den prachtvollen Dekorationsstil Louis XIV. Aber Lebrun mußte sie unvollendet lassen, als ihn die Arbeiten für das Schloß in Versailles, das Mansart baute, ganz in Anspruch nahmen. In Versailles ist das dekorative Gesamtbild der 1678 begonnenen *Grande Galerie* oder der *Galerie des glaces*[3]) vornehmlich Lebruns Werk. Mit der Pracht ihrer kostbaren Ausstattung wie sie in dem Mercure galant von 1682 geschildert wird und wie sie noch Félibien in den Glücksjahren Ludwigs XIV. gesehen hatte,[4]) muß sie einen wunderbaren Eindruck gemacht haben. Noch jetzt, obwohl der Ausstattung beraubt, verfehlt die grandiose malerische Wirkung der Galerie auch nach den Palästen Italiens nicht ihren Eindruck.

Von den anderen Repräsentationsräumen im Versailler Schloß hat namentlich die *Chambre du roi*, deren Dekoration aus dem Jahre 1679 stammt, unter späteren Restaurationen (1701 und 1761) nicht wesentlich gelitten. Wir wählen diesen Raum zum Ausgangspunkt für unsere Beobachtungen über die Wandlungen im Stil der Innendekoration. (Portefeuille 545, 715.)

Die *Chambre du roi* (s. Abb. 1 und 2) war die Stätte für feierliche Audienzen, für das Lever und Coucher nach strenger Etiquette. Noch in der Zeit Ludwigs XV. diente der Raum diesen Zwecken: das prächtige gestickte Parade-Bett, auf dem der König empfing, war durch eine niedrige Balustrade abgesperrt. Die ganze feste Dekoration dieses Zimmers mit einer edlen Ordnung korinthischer Pilaster, mit Flügeltüren, mit den Spiegeln, die sich zwischen schmale von Konsolen gestützte Pilaster spannen, mit dem Architrav

und dem reich ornamentierten Fries darüber, — das alles zeigt eine klare architektonische Struktur im Geschmack der klassizistischen Hochrenaissance. Im ornamentalen Detail der schweren Blattkränze, der reichen Flechtbänder, des

Abb. 1. **Aus der Chambre du roi im Versailler Schloß.**
Dekoration um 1679.

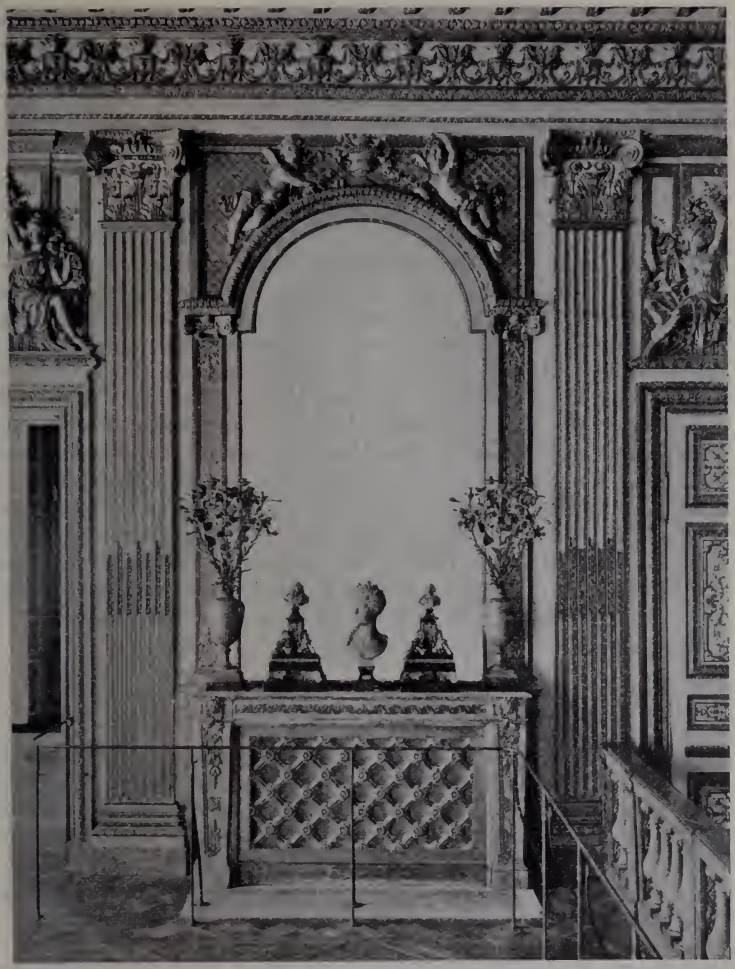

Abb. 2. **Kaminwand in der Chambre du roi in Versailles.**
(Um 1679.)

feinen mit Palmetten abwechselnden Rankenwerks, der beliebten quadratischen Grundmuster, tritt der akademische Zug, den Lebrun dem Stil auferlegt hat, ebenso deutlich hervor wie in der klassizistischen Richtung der gleichzeitigen Architektur. Auffallend an dem dekorativen Stil sind die strengen geometrischen Formen, die gern in Rechtecken hervorgehobenen Füllungen, sind die schwere Häufung der Gesimse und die rechtwinklig gebrochenen Borten. Die

Furcht vor barockem Überschwang führt zur akademischen Regelrichtigkeit, raubt der ornamentalen Phantasie den Reiz der Bewegung im Spiel der Linien. Daher das Gefühl der Gezwungenheit und Kälte, das der Anblick dieser gemessenen höfischen Innenarchitektur so leicht in dem Beobachter entstehen läßt.

Die malerische Wirkung dieser königlichen Gemächer verstärkte den Eindruck von strenger Vornehmheit und erdrückender Pracht. Der Glanz der Goldbronzen, die blanke Politur farbiger Marmore, die etwas bunte Haltung der Wand- und Deckenmalereien, der Gobelins, der großgemusterten Savonnerieteppiche, der Brokate, die farbigen Inkrustationen der Tische, die mit Metall markettierten Möbel, das Funkeln der silbernen Möbel und Geräte, das Flimmern der kristallenen Lüster und endlich das blendende Spiel der alles auf unergründliche Weiten vervielfältigenden Spiegel — das alles klingt zusammen in eine Harmonie erdrückend schweren Prunkes. Und das alles dient dem Ruhm Ludwigs XIV. In dem glücklichen Zeitalter mächtiger Ausbreitung Frankreichs war dieser Dekor Lebruns der rechte Hintergrund für die Haupt- und Staatsaktionen der absoluten Monarchie. In der Form, die ihm Mansart und Lebrun in Versailles in den 60er und 70er Jahren gaben, bekam der Stil Louis XIV. weltgeschichtliche Bedeutung.

2. Der Übergang zur Régence.

Eine Reaktion gegen die steife Grandezza der offiziellen Kunst trat in der letzten ruhigeren Epoche der Regierung des Sonnenkönigs ein. Aber schon aus den achtziger Jahren werden Klagen über den Zwang der Etikette am Hofe laut. Mehr und mehr unter dem alternden König wird man der Repräsentation müde; es bricht ein Geist der Freiheit hervor und äußert sich in dem Drang nach eigenwilligem Sichausleben, nach größerer Natürlichkeit und Intimität. Der Adel zieht sich von dem Hofleben in seine privaten Hotels zurück, wo er sich „ohne *contrainte* divertieren" konnte.

In den bildenden Künsten, besonders auch in den dekorativen Künsten ist der Einfluß der veränderten Lebensweise des tonangebenden Adels deutlich erkennbar. Eine neue Bewegung kommt seit den achtziger Jahren in Fluß. Der Architekt des Versailler Schlosses selbst, Jules-Hardouin Mansart (geb. 1646, gest. 1708) gehört zu den Neuerern, die sich bemühen in der Verteilung und Verbindung der Räume die Forderungen der Schicklichkeit *(bienséance)* mit den Ansprüchen an größere Bequemlichkeit in Einklang zu bringen.

Im Innern der Bauten führt das zu einer folgenschweren Reform, während die Außenarchitektur im wesentlichen an der Tradition, das heißt an den Formen des Klassizismus und an der italienischen Hochrenaissance festhält.

Die Verbesserung der Grundrisse und die dadurch ermöglichte größere Wohnlichkeit ist nicht nur das Leitmotiv bei der Anlage von privaten Hotels, von Lust- und Landhäusern, die ein Vorbild für die bürgerliche Bauweise werden, auch in den zahlreichen Um- und Einbauten, die im Versailler Schloß zu Beginn und im Verlaufe des XVIII. Jahrhunderts nötig waren, macht sich das Streben nach einer größeren der Würde nichts vergebenden Bequemlichkeit geltend. Neben die in eine Flucht gereihten

Abb. 3. **Türfüllung aus der Versailler Schloßkapelle.**

Repräsentationsräume treten mehr und mehr kleine, von mehreren Seiten leicht zugängliche Salons.[5])

Die Dekoration wird leichter, sie vermeidet mehr und mehr kräftige architektonische Gliederungen. Die Kassetten verschwinden, wie schon längst die sichtbaren Balken an der Decke verschwunden waren. Gern werden die Decken an den Winkeln gerundet; Konsolen in der Hohlkehle, wie sie noch Mansart und Pierre Lepautre zeigen, sind bald nur noch in der gern beibehaltenen *Galerie à l'italienne*, die meist durch zwei Geschosse geht, angewandt. Dort werden auch im Wandaufbau noch Pilaster, meist korinthischer Ordnung, und andere Gliederungen der klassizistischen „Stilarchitektur" verwendet. Sonst aber verschwindet alles streng Architektonische in der Struktur der Innenräume.

Zur Wandbekleidung dienen in den Zimmern entweder Gobelins, gewebte, auch bemalte Stofftapeten, die in Rahmen oder durch schmale flach reliefierte Lisenen abgeteilt werden. Ein umlaufender schlichter Sockel aus Holztäfelwerk *(lambris d'appui)* bildet die Regel. Verbreiteter ist seit den neunziger Jahren die völlige Verkleidung von Zimmern mit dem Getäfel des Schreiners (*lambris de menuiserie*[6])). Für kleine Räume ist diese Art der Wandverkleidung mit Holztäfelwerk, die mehr und mehr den Gedanken an ein von der Architektur übernommenes, struktives Gerüst auszuschließen sich bestrebt und sich zu einem wohlproportionierten Flächen- und Rahmenwerk ausbildet, die einzig zulässige Dekorationsweise. Den Naturton und die Maserung des Holzes — meist Eichenholz — kann man dabei freilich nur in ganz kleinen Kabinetten zur Geltung bringen; in größeren Räumen, in den Salons, Schlafzimmern, in den Boudoirs, die Licht brauchen, wird das Holzwerk hell, meist weiß gestrichen.

Wenn, wie bei allen reicheren Einrichtungen, die Lambris mit Schnitzwerk geziert werden, dann sollen, wie Boffrand[7]) hervorhebt, die Ornamente gut verteilt und leicht übersichtlich sein; sie dürfen kein zu starkes Relief und keinen zu großen Maßstab haben, sonst würde der Raum kleiner erscheinen; aber sie dürfen auch weder zu flach noch zu lose verstreut sein, sonst wirken sie kleinlich wie die gemalten Grottesken, die nur für ganz beschränkte Raumverhältnisse passen. Durchaus notwendig ist es, daß die Ornamente der Lambris miteinander in Verbindung bleiben und gehörig umrahmt werden, damit sie mit der ganzen Täfelung als ein harmonisches Ganzes erscheinen. Wird das Ornament vergoldet, dann soll das Gold mäßig und in unterschiedenen Massen verteilt werden, damit die Hauptlinien der Zeichnung deutlich erkennbar bleiben.

Die Stelle im Zimmer, die durch die Dekoration besonders hervorgehoben wird, ist von altersher der Kamin. Die ältere Zeit Ludwigs XIV. liebte es noch, dem Kamin

Abb. 4. **Grotteske von Jean Berain.**
(Mit Bandwerk und becs de corbin s. S. 14.)

Abb. 5.
Pariser Régencegetäfel.

eine gewisse Mächtigkeit im Aufbau zu geben; er wurde hoch aufgeführt mit reichlichem Aufwand von Skulpturen und hatte über sich Platz für große Gemälde. Die neue Richtung der späteren Epoche des Louis XIV.-Stils verkleinert den Kamin, gibt ihm etwa Brusthöhe und setzt einen Spiegel darüber (so schon um 1640 im Hôtel de Lauzun in Paris). Gern stellt man dem Kaminspiegel noch einen zweiten Spiegel gegenüber, der die Zimmerflucht *(l'enfilade des appartements)* vergrößert, und die dunklen Pfeilerwände zwischen den Fenstern werden ebenfalls durch Spiegel über Konsolentischen aufgehellt. So bekommen die neuen Räume Weite und Licht zugleich, sie erhalten eine Heiterkeit *(gaité)* und bewahren doch noch dabei eine Großartigkeit *(magnificence)*, die in den verhältnismäßig dunkeln und etwas schwerfälligen oder steifen Prachträumen der vergangenen Generation einander ausschlossen. Für die

dekorative Malerei findet sich eine Stätte über den Türen, an den Decken und auch über den Kaminspiegeln.

Ein Grundsatz der Vergangenheit aber bleibt auch für diese neuartige Innendekoration streng beobachtet: die Symmetrie der Anordnung, der Zwang des Pendants, der für jeden Teil der Dekoration ein Gegenstück fordert.

3. Der Style Régence.

a) Das Ornament.

An den Neuerungen in der Einrichtung der vornehmen Hotels hat, wie schon bemerkt wurde, Jules-Hardouin Mansart einen bestimmten Anteil; so wird ihm auch die Anordnung der Spiegel über den Kaminen — wie in der Chambre du roi — zugeschrieben. Aber erst sein Schüler und Schwager Robert de Cotte (geb. 1656, gest. 1735) hat. seit 1699 als Leiter der Pariser Bauakademie und seit 1708 — dem Todesjahre Mansarts — als Intendant der königlichen Bauten, diese Neuerungen und einen leichteren freieren Stil in der Dekoration mit einer künstlerischen Autorität durchgesetzt, die ihm im Kampf der Richtungen den entscheidenden Einfluß gegeben hat.

Die dekorative Stilart, die den Namen Style Régence führt und deren Blüte in das zweite Jahrzehnt des XVIII. Jahrhunderts fällt, ist von de Cotte vorbereitet und in einem Meisterwerke mustergültig ausgebildet worden. Ein für den Übergang der schwerfälligen Pracht des Stils Louis Quatorze zu einer freieren Richtung bezeichnendes Werk ist das Hôtel de Toulouse, ist die Dekoration des für den Grafen von Toulouse in den Jahren von 1715 bis 1719 vergrößerten Hôtels de la Vrillière, das gegenwärtig einen Teil der Banque de France bildet.[8])

Der Stil der berühmten Innendekoration der *Galerie dorée* (Abb. 6 u. 16) daselbst hält zwar noch fest an der architektonischen Gliederung der Wand — auch hier eine Ordnung korinthischer Pilaster, darüber eine steil aufstrebende Hohlkehle, in der paarweis angeordnete Konsolen die Bewegung der Pilaster fortleiten; aber wie ganz anders als bei Lebrun oder Mansart ist die Aufgabe in der Galerie dorée und besonders in den Wohnräumen des Hotels gelöst! Hier tritt das struktive Gerüst nicht mehr als eine Scheinarchitektur auf, die ganze Gliederung der Wand ist flacher, lockerer gehalten. Elegant aber noch kraftvoll bewegt sind die Profile, zierlicher sind die Rahmen an den Ecken geschwungen, persönlicher, willkürlicher erscheint das ornamentale Schnitzwerk, das in der Galerie zum Teil von Antoine Vassé,

der auch in Versailles tätig gewesen ist, herrührt, und freier sind die Kartuschen und die Rankenfriese der Stuckdecken behandelt. Die ganze Dekoration erhält einen ausgesprochen

Abb. 6. **Aus der Galerie dorée im Hôtel de Toulouse.**
Von Robert de Cotte.

malerischen Zug, alle Teile, die scheinbar struktiven und die ornamentalen, sind auf diesen malerischen Gesamteindruck komponiert und gestimmt. In dieser künstlerischen Umwertung liegt ein Bruch mit dem strengen System des

Louis XIV.-Stils, wie ihn die straffe Zucht Charles Lebruns herausgefordert hatte.

Diese bisher im allgemeinen betrachteten Neuerungen treten natürlich im Detail des Ornamentes noch deutlicher hervor. Mannigfache Kompromisse neuartiger Formensprache mit der bewährten alten Weise werden beobachtet. Bald treten die neuen Formen auf als organische Fortbildungen alter Formelemente, bald erscheinen sie als modische Launen, als subjektive Willkürlichkeit der erfindenden Künstler oder der ausführenden Handwerker. Aber immer scheint die Formen und Bewegungen des Ornamentes ein innerer Zwang, ein bewußter Zusammenhang mit der älteren Kunstübung zu beherrschen, ein sicheres Stilgefühl, das in allen dekorativen Aufgaben das Angemessene und Zweckmäßige zu treffen weiß. Eine hohe Geschmacksbildung der Besteller geht Arm in Arm mit der erfinderischen Beweglichkeit der Architekten und Zeichner, die wiederum in den Kunsthandwerkern bewundernswerte Interpreten gefunden haben.

Die freiere Richtung im Ornament wurde vorbereitet in der Gruppe von Ornamentisten, die sich — wie wir oben S. 3 erwähnten — seit Charles Lebrun gebildet hatte und in der Jean Bérain (geb. 1674, gest. 1711) und Daniel Marot (geb. 1650, gest. 1712) als die hervorragendsten der fortschrittlichen Künstler erscheinen. Der dekorative Stil dieser Meister zeigt schon eine deutliche Lockerung der schweren Klassizität im Stile Louis XIV. An Stelle üppiger Fülle und einer pathetischen Grandezza tritt ein Streben nach mehr Geschmeidigkeit und Eleganz der Bewegung, nach mehr Fluß und Leichtigkeit der Linien. Eine freiere Beweglichkeit der künstlerischen Phantasie und ein frischer naturalistischer Zug verleiht dem Ornament etwas, das wir empfinden wie eine Verjüngung, wie ein neues Aufblühen nach der alt und leer gewordenen Manier des offiziellen akademischen Prunkstils.

In den Grottesken zur Zier der Paneele und Tapeten fällt es auf, wie der traditionell feststehende Formenapparat aufgemuntert wird durch naturalistisches Beiwerk. Zur Regel wird die Betonung der aufstrebenden Gliederungen in der Dekoration und unverkennbar ist die Neigung zur Rahmenbildung mit gerundeten Ecken, während Füllmotive, wie sie noch der Stil Louis XIV. mit Vorliebe anwandte (ein spätes Beispiel Abb. 3 S. 7), zurücktreten.

Ein Motiv der Grotteskendekoration, das schon bei Ducerceau lebendig war: das Bandwerk, wird zu einem charakteristischen Merkmal des späteren Louis XIV.-Stils. Viertelkreisbogen, die an einem Ende mit energischem Schwung sich aufrollen, werden so aneinandergesetzt, daß die

Teile im Gegensinne ausschwingen (Abb. 4). Es entsteht so ein S-förmiges Glied, in dessen Gefüge sich gern gerade Gurtteile drängen. Kräftig gewundene Voluten, in die das Bandwerk oft ausläuft, erhalten horn- oder schnabelförmige Formen, und nicht selten werden diese keck heraussprungenden Körper zu einem Sammelpunkt oder Ausgangspunkt für neue Bewegungen des Ornamentes. Es ist, als ob in ihnen eine Kraft angespannt wäre oder zurückgehalten würde, so energisch, so kraftvoll ist die Schwingung dieser Gebilde. Die Franzosen nennen diese hornartige Endigung *bec de corbin* (Rabenschnabel).

Wie dieses Motiv entstanden ist, kann man sich leicht klar machen, wenn man seiner Entwicklung aus dem älteren barocken Formenapparat nachgeht. Der Ursprung liegt dort, wo die Bizarrerie des italienischen Barocks in den Bekrönungen der Giebel jäh die Formen abbricht und in mehr oder weniger selbständig behandelte Teile auflöst, so daß sie bald jegliche architektonische Funktion opfern zugunsten einer bewegten Silhouette. Überhaupt ist das üppige Ornament des italienischen Barocks reich an Motiven, die als Anreger zu neuen Formelementen sich bewährt haben.[9])

b) Die dekorative Malerei.

Der frische malerische Zug in der fortschrittlichen Innendekoration, wie wir sie im Hôtel de Toulouse kennen gelernt haben (s. S. 11), findet eine weitere Stütze in dem freieren Anteil der Malerei an der Dekoration. In der Übergangsphase der Régence spielen dekorative Malereien für den Schmuck der Wandtäfelungen in den Salons und Boudoirs eine ebenso große Rolle wie die Entwürfe für die Bildwirkereien, die Gobelins, deren kostspieliger Gebrauch durch das ganze XVIII. Jahrhundert andauert. Claude Gillot (1673 bis 1722), dann Claude III Audran (1658 bis 1734), der im Palais du Luxembourg, wo sich die Galerie Medici befand, angestellt war und der dort für die neumodischen kleinen, Kabinette genannten Zimmer „*Arabesques*“ und „*Camaïeux*“ (Ton in Ton gehaltene Malereien) malte — beide Maler waren in dem Genre des Arabesken- oder Grotteskenmalerei überaus geschickt. Von Audran sagt Pierre-Jean Mariette, der sich auf diese Dinge wohl verstand, daß er in seinen ornamentalen Kompositionen die Art der Grottesken Raffaels wieder belebt habe. Seine Arbeiten der Art stehen noch in engem Zusammenhang mit den Grottesken Bérains, aber die Verteilung der Ornamente ist leichter, der Fluß ihrer Linien bewegter geworden. Bei Gillot kommen der Esprit, die Lebensfreude, kommt mit-

unter auch der Übermut der Régence zum Durchbruch. Er ist kapriziöser, bevorzugt Darstellungen von Maskeraden, Harlekinaden, Chinesereien und geht in seinen Possen so weit, daß er die Rolle des Menschen von Satyrn und Affen spielen läßt. Auf Gobelins, Paneelen mit geschnitzten Rahmen für die Kabinette, auf Wandschirmen *(écrans, paravents)*, in Supraporten, auf Klavieren, Möbeln, Karossen, überallhin sind Gillots lustige Erfindungen gedrungen. Gillots Laune ist unverwüstlich und seine Erfindung unerschöpflich. — Die Bibliothek des Kunstgewerbemuseums ist so glücklich, eine Anzahl originaler Entwürfe Gillots zu besitzen, von denen wir einen zur Veranschaulichung seiner leichten Hand wiedergeben (Abb. **7**, 8).

Abb. 7. **Entwurf zur Dekoration eines Klaviers von Claude Gillot.**
(Bibliothek, Hdz. 108.)

Bei Audran wie auch bei Gillot, ist Antoine Watteau (1684 bis 1721) in jungen Jahren tätig gewesen, beiden, besonders Gillot, dankt er mannigfache Anregung, aber er überragt sie, wie das Genie das Talent übertrifft. Watteau schaltet mit genialer Freiheit mit der Grotteske, wie er sie vorfand, er nimmt in seinen Füllungen

vegetabile Elemente, Landschaftsdetail reichlicher auf, und in der Behandlung dieser Motive zeigt er bald naturalistische Treue, bald jenes willkürlich stilisierende Spiel, das aus

Abb. 8. **Entwurf zu Grottesken von Claude Gillot.**
Original in der Bibliothek des Kunstgewerbe-Museums. (Hdz. 113.)

dem Akanthusblatt ein flossenartig ausgezacktes oder ein muschelrandartiges Gebilde werden läßt.

Der Einfluß dieser Dekorateure und ihrer zahlreichen Nachahmer reicht weiter als bloß auf das Gebiet der

Malerei. Sie haben den Motivenschatz der Kunsthandwerker überhaupt bereichert und den Anstoß gegeben zu der freieren Phantasierichtung, die zum Rokoko führt. An

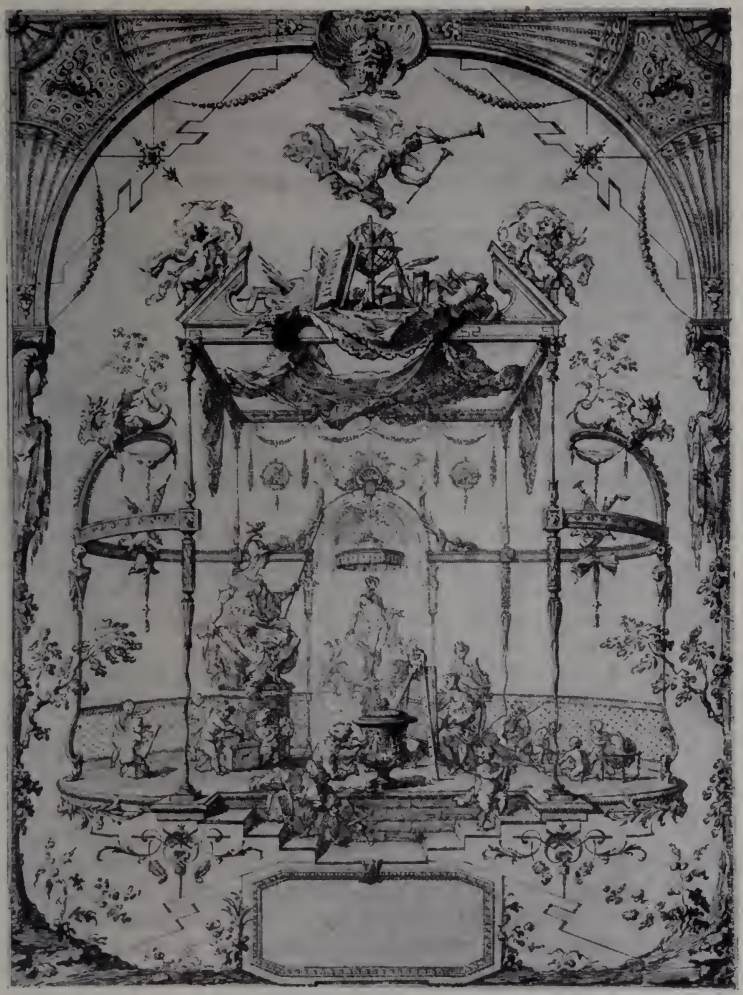

Abb. 9. **Entwurf von Grottesken von Oppenord.**
Original in der Bibliothek des Kunstgewerbe-Museums. (Hdz. 280.)

manchem für die Art Charles Cressents in Anspruch genommenen Möbel werden wir elegante weibliche Büsten modelliert finden, deren Kopfbildung an das keck drein-

schauende weibliche Ideal Watteaus erinnert. Auf späten Arbeiten Charles-André Boulles begegnen wir in der Metallmarketerie Darstellungen mit tanzenden Affen oder auch Chinesen, die von Gillot gezeichnet sein könnten.

c) Modische Dekorationsmotive — Ostasiatischer Einfluß.

Bei der Gelegenheit sei hingewiesen auf einige Merkwürdigkeiten der damaligen Mode, weil ihrer Erscheinung in dem Kampfe der neuen Richtungen mit der alten eine gewisse Bedeutung zukommt.

Die Freude an der Darstellung von Affen, eine Mode, die während der Régence in Frankreich herrschend wurde, hat einen Spezialisten gefunden in jenem Christophe Huet (gestorben 1759), der im Schlosse zu Chantilly und im Hôtel de Rohan hervorragende Arbeiten der Art hinterlassen hat.

Die Chinesenmode war älter und noch mehr verbreitet. Sie hat auch eine weit ernstere Bedeutung, als sie den Affengeschichten zukommt.[10]) Die ethnographische Merkwürdigkeit des „Indianers“ oder des Chinesen, die die Grotteskenmaler zu drolligen Erfindungen gereizt hat, tritt zurück hinter den Einfluß, den chinesische Kunstgegenstände während des XVIII. Jahrhunderts überhaupt auf das künstlerische Formgefühl gewonnen haben. An die Wichtigkeit des ostasiatischen Einflusses auf die Entwicklung der europäischen Keramik, auf das Porzellan namentlich, kann hier nur erinnert werden.

Es ist kein Zweifel, daß der Anblick so mancher dem Europäer bizarr und grottesk erscheinenden Form die Phantasie der Ornamentisten beunruhigt hat, und es ist kein Wunder, wenn diese Zeichner nicht immer glücklich gewesen sind in der Auswahl der Motive, die sie für ihre Kompositionen verwendet haben. Jedenfalls muß aber darauf hingewiesen werden, daß der seit Ludwig XIV. gepflegte Geschmack an chinesischen Kuriositäten und Kunstgegenständen aller Art, an Lacken, Geräten, Porzellanen, Bronzen, die eifrig gesammelt und hoch geschätzt wurden, geeignet war, auf seine Art Stimmung zu machen für die dekorativen Freiheiten, die die Régence vorbereitet und dann der Stil Louis XV. durchgeführt hat. Die Handwerkerfamilie der Martin fabrizierte seit dem XVII. Jahrhundert Imitationen chinesischer Lacke und chinesischer Papierwaren; chinesische Seidenstoffe und Porzellane wurden eifrig nachgeahmt. Daß bei einer so verbreiteten Chinesenschwärmerei auch einzelne Motive ostasiatischer Kunst sich in der Dekoration festsetzen konnten, scheint unbestreitbar.

So ist in die Kunst der Régence und des Rokoko der chinesische Drache geraten, den die Toro (Abb. 10), Pineau, Roumier und Pillement geschickt zu verwerten wußten. Und endlich war das Vorbild einer in ihrem Wesen fremdartigen Kunst, wie es für den Franzosen des XVIII. Jahrhunderts die Kunst des fernen Ostens, der Chinesen besonders, gewesen ist, — einer Kunst, deren dekorative Kompositionsweise auf ganz anderen Grundsätzen ruht als denen der Symmetrie und des Pendants, — ein Reizmittel mehr für die Künstler, sich ähnliche Freiheitenzu nehmen. Das halb unbewußt aber ständig wirkende Vorbild chinesischer Kunst-

Abb. 10. **Stich nach einem Entwurf zu einem Konsoltisch von Toro** (s. S. 22).

werke muß als eine der Triebkräfte zur Freizügigkeit des Stils Louis XV. in Anschlaggesetzt werden. —

Ein Ausgleich der verschiedenen Richtungen der Innendekoration, in denen wir eine Abweichung von der Norm des reinen Stils Louis XIV. beobachtet haben, zu einer bestimmten Stilform, deren Reife in die Zeit der Regentschaft des Herzogs Philipp von Orléans (1715 bis 1723) fiele, hat in einheitlicher Weise nicht stattgefunden. Der Übergang von dem Stil Louis XIV. zu der Weise, die gemeinhin Régence genannt wird, vollzog sich auf dem einen Gebiet schnell, auf dem anderen langsamer, hier eher, dort später, und wenn man erwägt, wie neben den Neuerungen

aller Art, den Neuerungen der Mode und denen der Künstler, die strenge „königliche“ Richtung des Louis XIV. nur wenig „modernisiert“ fortbestehen bleibt und hinübergreift über die Episode der Regentschaft und die Regierung Ludwigs XV. zu dem klassizistischen Stile Ludwigs XVI., dann verliert die Régence-Phase der Formentwicklung an selbständigem Charakter und erscheint als Übergang. Höchstens in einigen Innendekorationen von de Cotte, in einer bestimmten Gruppe von Möbeln, die man, wie wir noch sehen werden, mit dem Namen Charles Cressents, des Ebenisten Philipps von Orléans, in Zusammenhang bringt (Abb. 11), scheint es, als ob der Fluß ornamentaler

Abb. 11. **Régencekommode mit Bronzebeschlag.**
Von Charles Cressent. In der Wallace Collection. London.

Neubildungen zu einer festen, charakteristischen Régenceform geronnen wäre. Es sind Werke eines Übergangsstils, in dem etwas von dem großen Zuge, von dem Schwung und von der Kraft und Strenge des Grand Siècle erhalten blieb. Sie sind strenger im Aufbau, herber, kräftiger in der Formengebung als die auf kapriziöse Regellosigkeit und weiche Abrundung, auf pikante Gegensätze und spielende Phantasie zusteuernden Neuheiten, in deren steigender Flut sie bald verschwinden.

4. Stilrichtungen während der Regierung Ludwigs XV.

a) Die freie Richtung des französischen Rokoko.

Der Geist ungezügelter Freiheit, der seit dem Beginn des XVIII. Jahrhunderts die Losung der vergnügungssüchtigen Gesellschaft und, an ihrer Spitze, des Hofes geworden

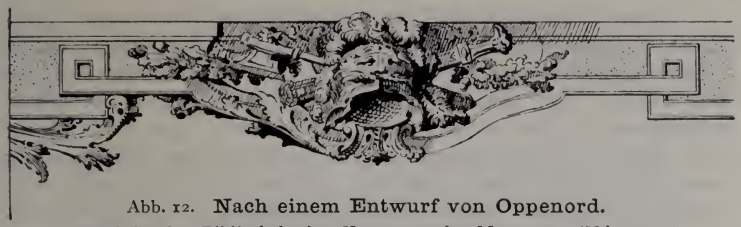

Abb. 12. **Nach einem Entwurf von Oppenord.**
Original in der Bibliothek des Kunstgewerbe-Museums. (Hdz. 3140.)

war, ergriff auch die Kunst, die dieser anspruchsvollen Gesellschaft diente. In den zwanziger Jahren warfen eine Schar virtuoser Künstler durch ihre Einfälle neue Fermente der Stillockerung in die dekorative Bewegung, und je mehr die Architektur aufhörte, Führerin zu sein, desto mehr wurden Elemente frei, die der Zwang des Systems bislang den Geboten der Architektur unterzuordnen wußte: sie traten eine Entwicklung an auf eigene Hand.

Die wichtigsten von diesen dekorativen Elementen, die in dem fortgeschrittenen Stadium der Stillockerung „frei" werden und eine Art organische Bildkraft gewinnen[11]), sind nächst dem die Flächen „pflanzenhaft" umschließenden Rahmenwerk, die Muschelform und — im Zusammenhang mit der gesteigerten Vorliebe für naturalistischen Zierat, für allerlei Pflanzen-, Ast- und Laubwerk — felsartige Gebilde, sogenannte Rocaillen (von *roc*, Felsen). Beide Motive haben eine bis in die Blütezeit der Hochrenaissance zurückreichende Entwicklungsgeschichte, und im letzten Grunde ein und dieselbe Wurzel. Verbunden mit der Architektur als nischenförmiger Hintergrund für Büsten, als Mittelstück in Giebeln oder eingebettet in Cartouchen kommt die symmetrisch sich fächer- oder palmettenartig ausbreitende Muschel häufig vor.[12]) Bei den Dekorateuren der italienischen Hochrenaissance und bei Lebrun und seiner Schule ist das Motiv so verbreitet, daß es nicht nötig ist, Beispiele anzuführen. Auch das andre felsartige, speziell *rocaille* genannte Motiv läßt sich zurückverfolgen bis in das XVI. Jahrhundert.

Weder in dem Muschelmotiv noch in dem eigentlichen Rocailleelement haben wir also neue Erfindungen spezifisch französischen Gepräges vor uns; es sind italienisch barocke Eindringlinge. Es ist auch gewiß kein bloßer Zufall, wenn unter den Künstlern, denen in Frankreich die Verwertung und Verbreitung dieser Motive besonders zugeschrieben wird, sich gerade einige hervortun, die ihre künstlerischen Anregungen im wesentlichen in Italien empfangen haben. Es sind Oppenord und Meissonier.

Gilles-Marie Oppenord, 1672 in Paris als Sohn eines niederländischen Ebenisten geboren (gest. 1742), hatte seine Studien in Italien gemacht. Die Handzeichnungen, von denen das Berliner Kunstgewerbemuseum in seiner Bibliothek 89 Blatt bewahrt und von denen Gabriel Huquier eine Menge herausgegeben hat, orientieren über den Umfang seiner künstlerischen Interessen. Er notiert sich Motive von römischen Bauten, vom Palazzo Barberini, von Sa Susanna, von der Fassade des Gesù; strenge architektonische Formen wechseln ab mit freieren Bildungen; Cartouchen, Palmbaummotive, wild bewegtes Krautwerk und auch Rocaillen kommen vor. Aus allem, was er zeichnet — und für jedwedes Gebiet dekorativer Kunst ist er tätig gewesen —, spricht ein plastisches Gefühl, aber es ist feiner als das seiner Lehrmeister, der barocken Italiener, und er vermeidet es, mit dem Gesetz der Symmetrie zu brechen (Abb. 9, 12 und 13).

In dieser plastischen Neigung ist ihm der Südfranzose Honoré-Jean-Bernard Toro (geb. 1672, gest. 1731) verwandt, ein origineller Künstler, der, da er nur kurze Zeit in Paris lebte (1717—1719), sich in seiner Provinz — er arbeitete in Aix — eine selbständige Stellung gemacht hat. Er liebt in seinen grottesken Kompositionen phantastische Wunderwesen anzubringen, und es scheint, daß der chinesische Drache auf ihn Eindruck gemacht hat, denn gern ringelt er ihn um die Beine seiner Konsolen und gibt ihm einen exotischen Ausdruck (vgl. das Konsol Abb. 10 S. 19). Obwohl auch diesem Meister die Errungenschaften der freien, zum Rokoko drängenden Richtung geläufig sind, gehört er doch als führender Künstler in die zweite Linie.

An erster Stelle steht der aus Turin stammende Juste-Aurèle Meissonnier (geb. 1693, gest. 1750). Was Meissonnier mit nach Paris brachte — wo er von 1723 an nachweisbar ist —, war eine weit willkürlichere Formensprache, ein entschieden zeichnerisches Hantieren mit dem Formenapparat der Möbel, Geräte und der Dekoration: ein Spielen mit gegenseitig geschweiften Linien und Flächen, mit Kontrasten und unsymmetrischen Anordnungen aller Art, — ein Improvisieren, das in der Detaillierung der Innendekoration gewaltsam mit aller Architektur zu brechen sucht. Während er im Außenbau die Ordnungen streng durchführt, scheut er im Ornamentalen vor keiner Bizarrerie zurück. Aber auch in den tollsten seiner Launen und Extravaganzen in den Vorlagen für Goldschmiede, für Tischler und Schreiner, in seinen Projekten zu einem Salon für einen Fürsten Czartoryski (1734) oder in den allen statischen Gesetzen hohnsprechenden Grotten-Kompositionen, in all diesem Schnörkel- und

Rocaillenwerk bleibt Meissonnier ein geistreicher Künstler mit südlichem Feuer und Geschick. Meissonnier ist es gewesen, der die letzten Konsequenzen, die in der Übertreibung der Rocaille liegen, gezogen hat. Er hat aus dem Motiv ein

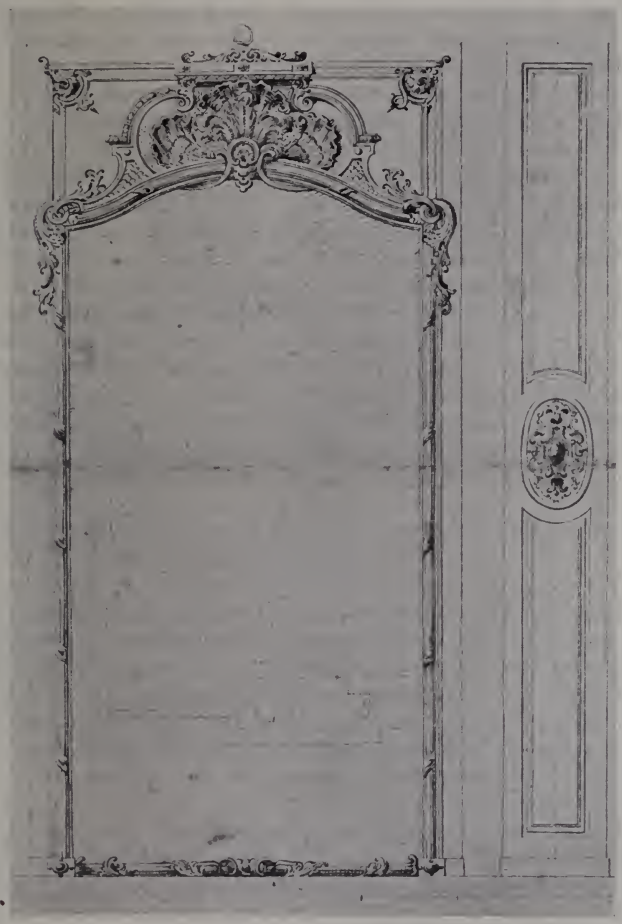

Abb. 13. **Nach einem Entwurf von Oppenord.**
Original in der Bibliothek des Kunstgewerbe-Museums. (Hdz. 419.)

proteusartiges Gebilde gemacht, bald mit wild bewegten Umrissen, bald stachelig ausgezackt, wellenschaumartig gekraust; ein dekoratives Allerweltsmittel, das sich mit allen möglichen und unmöglichen naturalistischen und stilisierten

Formen verträgt. Im Aufgeben der Symmetrie bei der Ausstattung der Interieurs ist er am weitesten gegangen, aber er weiß kontrastierende Teile unter eine malerische Harmonie geschickt zu bändigen. In seinen glücklichsten Rokokoentwürfen zeigt er Schwung, Stolz und Kraft, und seine Hand folgt mit hinreißender Virtuosität den Einfällen seiner Phantasie. Das Kabinett mit reichem Täfelwerk für einen Grafen von Bielinski, das er 1736 im Salon der Tuilerien ausstellen durfte, verschaffte dem Künstler lauten Beifall.

Für den Einfluß Meissonniers auf die Mode und auf die Künstler seiner Zeit sind François Bouchers berühmte Illustrationen zu der Molière-Ausgabe von 1734 ein klassisches Beispiel: sie versetzen die Scene in höchst geschmackvolle Rokokoräume. Mit Meissonier und überhaupt um diese Zeit der dreißiger Jahre ist in Frankreich der Höhepunkt der freien Kunstrichtung, ist das Rokoko erreicht. Eine Unterstützung und Verallgemeinerung fand dies Rokoko durch die Rocaillenzeichner Delajoue, P.-E. Babel, Jean Pillement und Pierre Germain und namentlich durch François de Cuvilliés, dem talentvollsten und neben Meissonnier selbständigsten Verbreiter des französischen Rokoko, besonders in Süd- und Westdeutschland.

b) Die gemäßigte Richtung des französischen Rokoko.

Indessen wie geräuschvoll diese extreme Rokokobewegung in Frankreich auch in Szene gesetzt worden ist — zur Alleinherrschaft hat sie es nicht bringen können. Den Vorrang machte ihr die gemäßigtere Richtung, der Louis XV-Stil einer Gruppe von Künstlern streitig, die wohl Rocaillemotive und gewisse Kontrastwirkungen in ihre Kompositionen aufnehmen, dabei aber an der Symmetrie mit fast akademischer Strenge festhalten.

Im wesentlichen fußen diese Künstler auf den Übergangsformen der Régence, und ihre Dekoration erscheint nur deshalb weniger kräftig und herb, weil sie mit den Formen graziöser zu spielen wissen und weil sie Motive begünstigen, wie den Palmbaumstamm und Palmwedel, leichtes Gitterwerk und Blumen in Girlanden und Vasen, die dem Ganzen eine kokettere und freiere Wirkung geben. Der Geist und die glückliche Erfindung dieser überaus reizvollen Dekorationsweise wird durch die Analyse der einzelnen willkürlichen Motive, durch das Nachrechnen der Proportionen und Abwägen der Linienschwingungen und Kontrastwirkungen nicht deutlicher. Die aufmerksame Betrachtung der Werke

und die unbefangene Hingabe an den in ihnen lebendigen Genius kann allein das Verständnis dieser echt französischen Rokokodekoration erschließen und die künstlerische und stilistische Berechtigung ihrer Improvisationen erweisen.

Wichtige Vertreter dieser gemäßigten Rokoko-Richtung der Innendekoration, der führenden Louis XV.-Richtung, die nicht mehr Régence genannt werden kann und sich auch von den Übertreibungen des Rokoko fernhält, sind in der Zeit etwa von 1725 bis 1750 die Architekten Germain Boffrand (geb. 1667, gest. 1754) und Jean-Baptiste Leroux (geb. 1676, gest. 1745).

Leroux' Dekorationen für das nach Plänen von L'Assurance erbaute Hôtel de Roquelaure, das 1740 in den Besitz des Comte Molé überging (jetzt Ministère des travaux publics), stammen aus dem Jahre 1726 — ein Jahr später gab sie Mariette in den Stichen seiner Architecture françoise heraus.

Im Vestibül dieses Hotels macht die schlichte Paneelierung der Wände ganz den Eindruck der Régence. Das Muschelschlußstück des Getäfels ist von einer Umrahmung, einem sogenannten *berceau* aus leichten C-förmigen Ranken umgeben; die oben abschließende Muschel ist durchbrochen und in eine Cartouche gebettet. Zierliche Blumen finden sich als Festons und sind in einer Vase zu einem Bouquet geordnet. Interessant ist auch im Vestibül über der Supraporte mit Jagdemblemen die Verwendung von Drachen. Das Motiv einer gefüllten Blumenkorbes bildet in einem reicher dekorierten Salon desselben Hotels (mit mythologischen Supraporten von Natoire) den Kernpunkt des unteren Getäfels (Portefeuille 865). Die Hauptleisten des Panneelrahmens sind S-förmig gewunden und werden in ihrem unteren Teil von Akanthusblättern begleitet, deren leicht überfallende Blatteile die Energie des S-förmig gebrochenen Bogens mildern. Überaus geistreich ist die Modellierung des Systems geschmeidiger Kurven, die in kecken Schwingungen um den Blumenkorb geschlungen sind. Ein kammartiger Rocaillenwulst und zierliches Blütenwerk begleitet auch dieses Bogenspiel und entsendet zu beiden Seiten innerhalb der kräftigen Umfassungsleiste einen gerieften Stab, um den Blumenranken gewunden sind. Der obere Abschluß des Feldes zeigt innerhalb schlank ausgezogener Rocailleranken ein malerisch behandeltes Muschelmotiv von einer an Fledermausflügel erinnernden Entfaltung.

Einen etwas abweichenden Charakter zeigt die Rocailledekoration eines Salons (s. Abb. **14** und **15**), bei der das lang ausgezogene Rocaillerankenwerk mit einem Aufputz darumgewundener Blumen dominiert. Der Spiegel ist von einem schuppigen Palmbaum eingefaßt, der oben in krauses Rocaillewerk ausläuft.

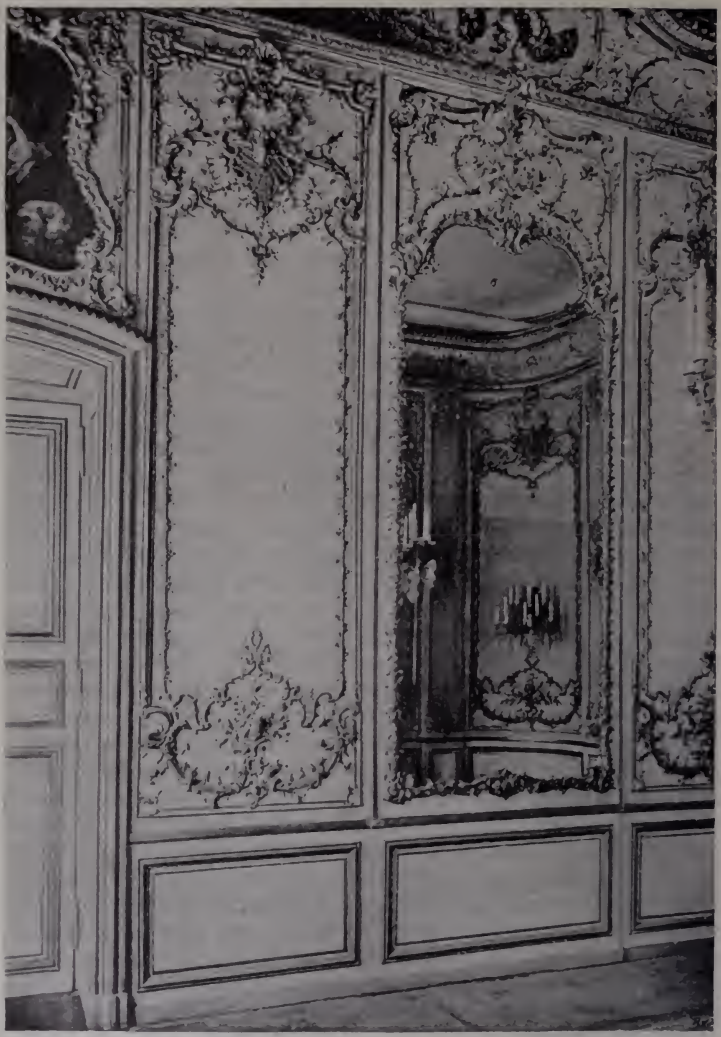

Abb. 14. **Rocailledekoration von Leroux aus dem Hôtel de Roquelaure in Paris.**

Noch geschätzter als diese Dekorationen Leroux' waren diejenigen, die er in dem Hôtel de Villars geschaffen hatte. Kurz vor 1734 waren die Räume fertig geworden, Nicolas Pineau, der uns noch beschäftigen wird, ist als Bildschnitzer dabei tätig gewesen. Leider können wir uns von der vor-

Abb. 15. **Rocailledekoration von Leroux aus dem Hôtel de Roquelaure in Paris.**

nehmen Pracht dieser Rokokodekoration nur aus den Stichen in Blondels Architecture françoise t. IV ein Bild machen.

Das klassische Beispiel für das gemäßigte Rokoko der Franzosen ist aber Germain Boffrands Innendekoration des Hôtel de Soubise oder de Rohan (jetzt ein Teil der

Archives Nationales) aus den Jahren 1735 bis 1740 (Portefeuille 497, 525, 607). Die großartige malerische Wirkung der Dekoration des ovalen Salons, der *Chambre du prince de Rohan* mit prächtigen mythologischen Bildern von Natoire,

Abb. 16. **Kaminwand aus der Galerie dorée im Hôtel de Toulouse.**
Von Robert de Cotte. (Vgl S. 11.)

Carle Vanloo, Boucher und Trémollières ist der großzügigen freien Deckenbildung im Bunde mit der feinsinnig abgewogenen Lambrisdekoration zu danken. Der Künstler hat die Wand als flaches mit Rahmenwerk geziertes Getäfel behandelt, die aufsteigende Bewegung der Panneaux weiter

geführt bis zu den großen Rahmen, in welche die Malereien eingelassen sind (Abb. 17). Darum hat er an der Decke eine Fülle von freien Rocaillemotiven gruppiert, deren will-

Abb. 17. **Zwickeldekoration aus dem Hôtel de Rohan-Soubise.**
Von Germain Boffrand.

kürlich scheinendes Spiel Gesetzen künstlerischer Harmonie unterworfen ist. Diese ganze Dekoration Boffrands hat in ihren Rahmengliederungen mehr Relief, ist im Detail reicher

an plastischer Arbeit als die Arbeit Leroux'. Auch in anderen Teilen des Hôtel de Soubise (oder de Rohan), in dem Schlafzimmer mit Reliefmedaillons, die dem Sébastien Adam zugeschrieben werden (Abb. 18) und einer reichen Rocaille-Stuckdecke, namentlich aber in dem anderen ovalen Salon mit den Stuckreliefs von Sigisbert Adam und Jean-Baptiste Lemoyne wird die Plastik reichlich herangezogen (Portefeuille 607).

Diese berühmten Beispiele einer dekorativen Richtung, die die Rocaille ohne Übertreibung anwendet, das Ge-

Abb. 18. **Reliefmedaillon von Sébastien Adam in Rocaillerahmen aus dem Hôtel de Rohan-Soubise.**

schwungene, das „Konturnierte" (S. 58) liebt und sich alle Freiheiten der neuen Mode nimmt, ohne das alte, der Architektur entnommene Verhältnis von Last und Stütze völlig zu verwerfen und ohne mithin gegen den Geschmack und die „Raison" zu verstoßen, genügen zur Charakteristik der maßgebenden französischen Innendekoration im Stile Louis XV.

Es scheint, daß diese Stilphase um 1745 in Frankreich erlischt. Allbeherrschend oder in dem Maße führend, wie es dieselbe Richtung im Mobiliar war, ist sie auch in ihrer Blütezeit um 1735 nicht gewesen. Zu stark war die Macht der Tradition, zu bedeutend die Autorität der aus dem

Kreise de Cottes und der Akademie hervorgegangenen Architekten und besonders derer, die mit dem Hofe in enger Verbindung standen, als daß künstlerische Laune und Willkür die konservative Richtung hätte ganz verdrängen können. Nirgends fand dieser konservative Geist eine bessere Stütze als am Hofe selbst.

Seit wir durch Pierre de Nolhacs Versailler Studien[13]) genaue Kunde über die Entstehungsdaten der verschiedenen Umbauten und Erweiterungen im Schlosse empfangen haben, ist es offenbar geworden, daß die Innendekorationen, die unter der Leitung — und sehr wahrscheinlich auch unter der künstlerischen Einwirkung — des Architekten Jacques-Jules Gabriel (geb. 1667, gest. 1742), des Nachfolgers von Robert de Cotte, entstanden sind, ganz auf der Stilstufe der Galerie dorée (s. S. 12) sich bewegen.

Der Künstler, in dessen Händen seit 1730 wesentliche dekorative Arbeiten, die Schnitzerei des Getäfels, der Rahmen, liegen, ist Jacques Verberckt (geb. 1704, gest. 1771). Was dieser Künstler in Versailles — z. B. noch in dem *Cabinet de Madame Adelaïde* (1753 und 1767!) — dekoriert hat, zeigt in der Tat ein so zähes Beharren bei dem Stil de Cottes, als ob die dekorative Emanzipation der Rocaille, die Asymmetrie und Kontrastwirkungen nie bestanden hätten (Portefeuille 449). Allerdings ist aktenmäßig erwiesen, daß bei den Umbauten aus Sparsamkeitsrücksichten die alten Bestände verwendet werden sollten. Immerhin ist diese Kunst der Rückgriffe auf die Weise der Régence mit einer souveränen Verachtung der modischen Frivolitäten so auffällig, tritt in allen Räumen so konsequent auf, daß von Geymüller die Gruppe dieser Versailler Dekorationen als „die Mode der königlichen Schule oder der Schlösser" besonders herausgreifen konnte. Indessen blieb diese maß- und geschmackvolle Louis XV-Richtung, die naturgemäß zu dem überleitet, was man — der Zeit vorausgreifend — Louis XVI. nennt, nicht beschränkt auf die Dekoration der königlichen Schlösser in Versailles und in Paris[14]). Auch in Pariser Hotels lassen sich für die gleiche Periode Beispiele derselben mit Bedacht fortschreitenden Dekoration nachweisen. In dem Rahmenwerk behält die Symmetrie ihr Recht, alle Motive der freieren Richtung sind nachweisbar, aber keines stört vordringlich den graziösen Schwung der Linien und die malerische Harmonie des ganzen. Im Zunehmen erscheint die Verwendung vegetabiler Motive, der Festons, der Blumenkörbe, der Palmstämme und Palmwedel. Die Rocaille als Muschel oder kammartiges Gebilde erscheint z. B. in den Medaillons des vielbeschäftigten Bildhauers Jules-Antoine Rousseau in einer höchst geschmackvollen Zähmung (Portefeuille 465).

Abb. 19. **Geschnitzte Supraporte aus dem Nischenkabinett im Berliner Kunstgewerbe-Museum.**

5. Nicolas Pineau. — Das Nischenkabinett im Kunstgewerbe-Museum.

Es wird nach der Lage der geschilderten Stilbildung nicht wundernehmen, daß sich in der Entwicklung der künstlerischen Individuen verwandte Erscheinungen zeigen: die große Mehrzahl der Dekorateure und Dessinateure verfolgt verschiedene Ideale, nicht nur nacheinander sondern auch nebeneinander. Der Geschmack der leitenden Architekten und der Besteller hält es das eine Mal mehr mit dem erprobten Alten, das andere Mal steht er im Bann neuer Moden und erliegt der Propaganda der Ornamentstecher, die, die neue Manier übertreibend, zahllose Anregungen geben. Am meisten fällt bei diesen Kompromissen auf, wie gut sich oft an einem und demselben Werke strenge und freiere Formen miteinander vertragen, und wie gut das Mobiliar verschiedener Phasen zu den Dekorationen von 1720 bis 1750 „steht". Das spricht nicht nur für den sicheren Geschmack der Kunsthandwerker, für das sich in allem wesentlichen gleichbleibende Moderato der Formengebung, für die sichere Klarheit in den Proportionen und für die gewissenhafte Eleganz der Durchbildung, der Detaillierung, es spricht vor allem für die Richtigkeit, Zweckmäßigkeit und Schönheit der dekorativen Prinzipien, die während des ganzen wechselvollen XVIII. Jahrhunderts in Frankreich doch bestehen bleiben und die Stärke der französischen kunstgewerblichen Tradition ausmachen.

Einen Künstler, der in seinem Werke die Wandlungen in dem behandelten Zeitraum besonders deutlich verfolgen läßt, wollen wir herausgreifen, weil sein Name mit dem Hauptstück der Régencekunst im Berliner Kunstgewerbemuseum in Zusammenhang gebracht worden ist. Der Zeichner und Bildschnitzer Nicolas Pineau (geb. 1684, gest. 1754) gehört zu den Künstlern, die einem Rufe Peters des Großen folgend mit dem Architekten Alexandre Le Blond 1716 nach Petersburg gingen. Er war hervorgegangen aus der Schule Jules-Hardouin Mansarts und Germain Boffrands und war bei dem Goldschmied Pierre Germain tätig gewesen. Von dem, was er bis zu seiner russischen Reise geleistet hat, kennen wir nichts, nur vermutungsweise wird sein Name mit gewissen Innendekorationen in Zusammenhang gebracht, aber er muß doch tüchtiges geleistet haben, sonst hätte er nicht nach Le Blonds Tod 1719 die Bauten desselben in Rußland fortführen können. Von seinen Handzeichnungen haben sich viele erhalten, diejenigen, die er in Rußland ausgeführt hat, haben — wie die für die „*Salle des Eléments*“ in einem Petersburger Schloß — schon ausgesprochenen Rocaille-Charakter. Daneben aber stoßen wir auf Zeichnungen in einem eleganten strengeren Stil in der Richtung, die von Bérain hinüberführt zu Claude Gillot und Toro. Offenbar hat Pineau wie so viele seiner Zeitgenossen verschiedenen Idealen gehuldigt.

Als er um 1726 nach Paris zurückkehrte, beschäftigte ihn besonders die Innendekoration jener „*petites maisons*“, die um diese Zeit zahlreich entstanden. Zu gleicher Zeit wurden in dem vornehmen Faubourg St. Germain eine Menge Hotels des alten Adels im neuen Geschmack ausgestattet. Bei diesen Umformungen und neuen Einrichtungen im Sinne der lebenslustigen Gesellschaft, in der die Generalpächter, die Finanzleute und Spekulanten einen immer größeren Einfluß gewannen, hat Nicolas Pineau eine rege Tätigkeit entfaltet. Mit Robert de Cotte hat er zusammengearbeitet und, wie es scheint, später auch mit den Architekten Leroux und Briseux. Letzterer hebt ihn hervor, weil er als architektonisch Gebildeter die Grenzen des Erlaubten nicht überschritten habe. Gelegentlichen Bemerkungen auf seinen Zeichnungen, von denen Emile Biais eine Anzahl veröffentlicht hat,[15]) entnehmen wir, daß er in der Zeit etwa von 1728 bis 1741 die vornehme Welt zur Kundschaft hatte. Er hat auch in Versailles gearbeitet und für das Palais Royal. Auch im Hôtel d'Evreux, dem jetzigen Elysée, werden ihm Panneaux zugeschrieben[16]).

Der Stil Nicolas Pineaus durchläuft die Geschmacksphasen vom Beginn des Jahrhunderts bis zu seiner Mitte. Pineau

hat Baluster gezeichnet und „*Médaillers*“ (Münzschränke) entworfen, die weder Boulle noch Bérain oder Marot verwerfen würden; er hat Bettgarnituren im strengen Louis XIV.

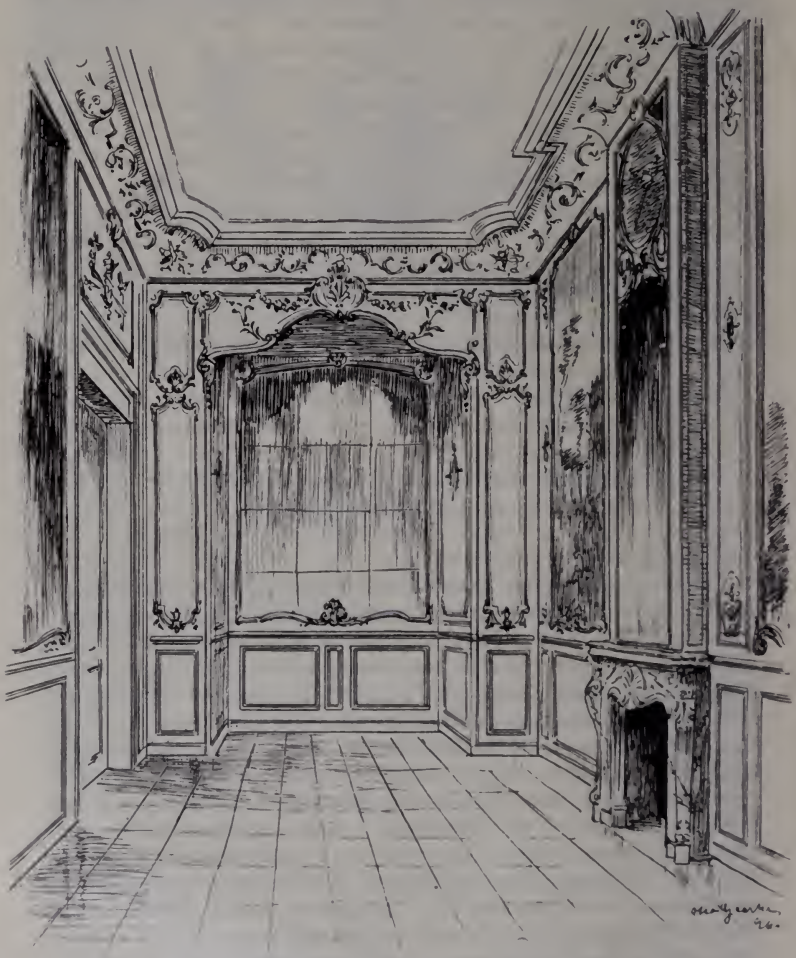

Abb. 20. **Das Nischenkabinett im Berliner Kunstgewerbe-Museum.**
Im Stil der Régence.

Geschmack geschaffen und Füllungen, die es an Gefälligkeit und erfinderischer Laune aufnehmen mit ähnlichen Entwürfen Audrans und Gillots. Dann, während eines fast zehnjährigen Aufenthaltes in der Fremde, hat er die Regencebewegung

förmlich aus sich heraus entwickelt, sodaß er bei seiner Rückkehr nach Paris ohne Mühe den Wechsel der Pariser Mode — die schon internationale Geltung gewonnen hatte — mitmachen konnte. Ja seine Leichtigkeit der Erfindung im Rocaillegeschmack ist so groß gewesen, daß ihn der kritische Jacques-François Blondel in einem 1774 erschienenen Buch geradezu als „den Erfinder des Kontrastes im Ornamente" hinstellen konnte!

Pineau ist von A. de Champeaux in dem Werke l'Art décoratif dans le vieux Paris (P. 1898 p. 163) als der Dekora-

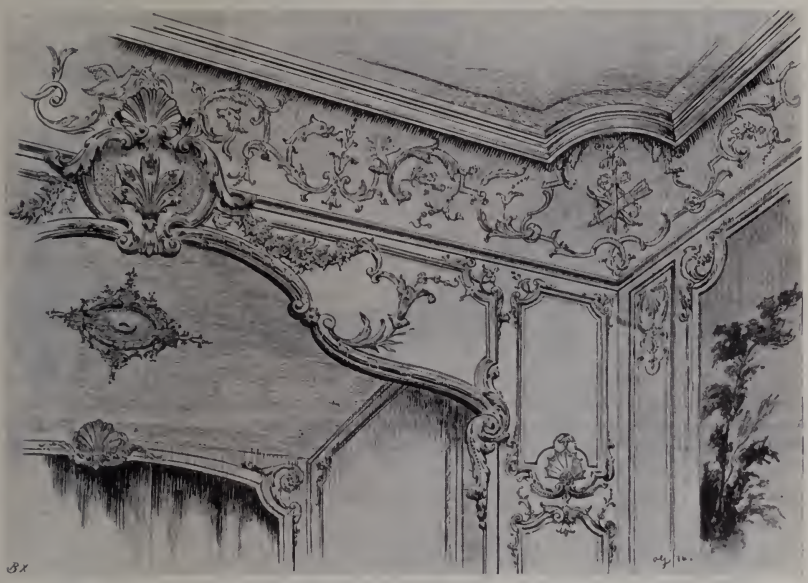

Abb. 21. **Nischenabschluß aus dem Berliner Kabinett.**

teur des kleinen Kabinetts mit einer Nische[17]) genannt worden, das im Berliner Kunstgewerbe-Museum seine Aufstellung gefunden hat (Abb. 20—23). Dies Kabinett stammt aus einem Hause, das am Boulevard Beaumarchais No. 93 stand und in dem früher einmal die Ninon de Lenclos gewohnt haben soll. Der Raum hat kleine Abmessungen (3,85 m hoch, tief 6,50, breit 3,20) und zeigt die übliche Disposition solcher intimen Gemächer. Die Nische für das Bett, die durch die seitlich vortretenden Wandschränke oder durch *dégagements* gebildet wird und einen baldachinartigen Abschluß gefunden hat, befindet sich der Fenstertür gegenüber *(Zugang zu Raum XIXa)*. Das weiß gestrichene Getäfel der Wände hat durchaus

den Charakter des späten Louis XIV.-Stils im Übergang zur Régence. Ein schlichter Sockel läuft um den ganzen Raum und grenzt ihn in Tischhöhe ab. Um so besser kommt das zierliche Rahmenwerk des Getäfels darüber zur Geltung. An der Kaminwand sind zwei große dekorative Landschaftsmalereien in der Art Crépins eingelassen, ein drittes Bild befindet sich an der Wand mit der Tür, die schräg zum gegenüberliegenden Kamin angebracht ist. Der Spiegel über dem (modernen) Kamin ist zu zwei Dritteln frei, im letzten Drittel bedeckt ihn ein rundes Medaillon mit Emblemen der Liebe; auch die Alkovenrückwand wird von einem Spiegel (in Teilstücken) ausgefüllt.

In der Feinheit des Gefühls für die Verteilung und die Accentuierung des vergoldeten Ornamentes auf den schmalen

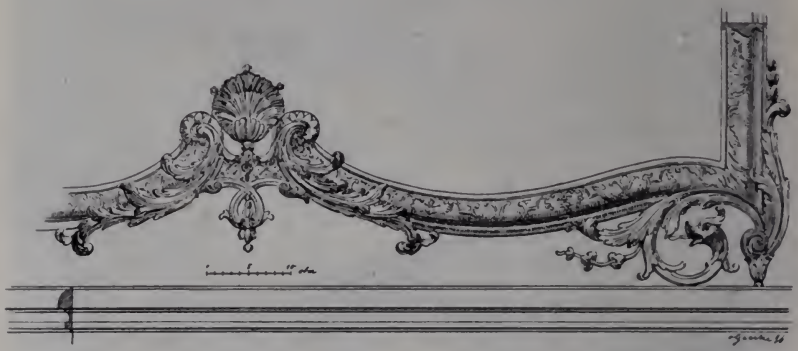

Abb. 22. **Detail von der Spiegeleinrahmung in dem Nischenkabinett.**

Feldern, die die Bilder voneinander scheiden, in der graziösen Freiheit dieser Ornamente liegt der Reiz dieses Kabinetts, und mag auch der dem Original nachgeformte Stukkodekor des Frieses, der die leichte Wölbung zur Decke ziert, den Eindruck einer im Vergleich zu dem Ornament der Wände fortgeschrittenen Spielart machen, so wird dadurch doch keineswegs die harmonische Stimmung des Ganzen gestört. Die Art, wie die schmalen Felder oder Lisenen Leben gewinnen durch das aus dem Brett geschnittene und vergoldete Rahmenwerk, ist typisch für eine ganze Anzahl ähnlicher Arbeiten. Aus einer Palmette schwingen sich an der Alkovenwand die rahmenden Leisten in Viertelkreisbogen anhebend und unterbrochen von einem geraden Steg aufwärts. Dort, wo sich der Rahmen im rechten Winkel nach oben wendet, sind Blattvoluten angesetzt und mildern das Allzuheftige der Bewegung. In Dreiviertelhöhe wird die

Aufwärtsbewegung der Leisten unterbrochen. Die beiden Leisten werden in leichten Bogen zusammengeführt und darüber setzt ein neues Feld ein: dem Kern einer fächerartig ausgebreiteten Palmette entwickeln sich Voluten, die die Bewegung der Leisten rechtwinklig brechen und aufwärts führen. Die oberen Rahmenecken dieses kleineren Feldes sind durch Bogen abgestumpft. Einfacher ist der Schmuck der schmalen Lisenen, die die Bilder einfassen: sie zeigen an ihren beiden Enden ein Kurvenspiel um eine Palmette als Mittel- und Ausgangspunkt und haben in der Mitte eine Rosette. Der Abschluß der Nische zeigt in flachem Bogen straff gezogene Voluten, die eine Cartouche mit einer krönenden Muschel stützen. Inmitten der Cartouche entfaltet sich auf quadriertem Grund eine strenge Louis XIV.-Palmette. Wie an den Rahmen der größeren Paneele betonen auch bei den Voluten des Nischenabschlusses kräftig profilierte Akanthusblätter die Spannung der Ansatzstellen. Leichte Blumengirlanden und palmenwedelartiges Blattwerk belebt die Flächen. Eine kräftige Leiste schließt die Wände nach oben ab, darüber zieht sich der Stukkofries hin. Das kapriziöse Spiel locker verbundenen Bandwerks, dessen Bewegung von spitz auslaufenden Blättern begleitet wird; das Aneinanderhaken von geraden im Winkel gebrochenen Gurten, die in Tierköpfen endigen, mit energisch in S-bogen bewegten Ranken; endlich die Abwechslung von Trophäen, Vögeln, Schmetterlingen — das alles sind Motive, die seit Ducerceaus Grottesken dekoratives Gemeingut sind. Das Neue liegt hier in der Art der Stilisierung und in der Anwendung dieses Dekors an einer Stelle, die bis zu dem Beginn des XVIII. Jahrhunderts noch ihre Funktion nicht ohne die Anwesenheit von architektonischen Konsolen ausdrücken zu können meinte.

Abb. 23.
Detail einer Pfeilerfüllung.

Abb. 24. **Schnitzerei einer Fensterlaibung.** Frankreich, Anfang XVIII. Jahrhundert.

Eine kleine Besonderheit in der Dekoration dieses geschmackvollen Raumes bietet die Füllung oberhalb der Tür: sie zeigt eine „*singerie*“, einen musizierenden Affen in einer ornamentalen Umgebung, die alle Elemente der Régence-Ornamentik wie zur Probe vereinigt. Endlich verdienen auch die Rahmen, in die die großen dekorativen Malereien gespannt sind, Beachtung. Ihr Profil hat den klassischen Régencecharakter, den Robert de Cotte und viele seiner Mitarbeiter und Nachfolger festgehalten haben.

Ein aktenmäßig nachweisbarer Grund für die Zuweisung des Kabinetts an Pineau liegt nicht vor; die Stukkodekoration des Frieses in dem Zimmer erinnert am ehesten an seine Art, wiewohl die nach seinen Entwürfen radierten Blätter eine noch freiere Ornamentik, die der Weise Caffieris nahekommt, zeigen. Die Zeit der Entstehung des Zimmers kann nach vielen ähnlichen Arbeiten um 1715 bestimmt werden, und zwar können Täfelung und Stuckfries sehr wohl gleichzeitig entstanden sein.

6. Kunstschreinerwerk.

Für das Studium der verschiedenen Richtungen in der Dekoration des XVIII. Jahrhunderts bietet die Kunstschreinerei ein besonders dankbares Feld. Wieviel auch zerstört und verschleppt worden ist, die Anzahl gut erhaltener Täfelungen ist noch groß genug. Der Pariser Kunsthandel ist noch immer reich an Holztäfelwerk des XVIII. Jahrhunderts; freilich ist vieles auseinandergerissen worden. Nicht wenige Lambris aber sind von Sammlern in Paris und London, in New-York und Nizza, in Wien und Berlin (z. B. im Palais Thiele-Winkler) wieder aufgebaut worden. Von den öffentlichen Sammlungen haben das Musée des Arts décoratifs und das Musée Carnevalet in

Paris prächtiges Täfelwerk gesammelt. Einzelne Teile von Louis XIV. und Régence Lambris sind in den Besitz des Victoria and Albert Museum und des Berliner Kunstgewerbe-Museums gelangt; nicht selten auch begegnet man vorzüglichen Arbeiten der Art in den Werkstätten Pariser Kunstarbeiter, Tischler, Vergolder, die auch gegenwärtig noch vielfach Aufträge von Dekorationen im Stile des XVIII. Jahrhunderts nach solchen alten Modellen ausführen.

Aus einem „Fund" von Täfelwerk, den ein Pariser Händler in der Rue Duméril gemacht hat, stammt die Eichenholztafel (92, 292), die wir auf Seite 10 abgebildet haben. Die zierliche Schnitzerei dieser Tafel erscheint stilistisch als eine Bereicherung der Motive, die wir in dem Kabinett kennen gelernt haben. Die gleichen Dekorationsprinzipien sind beobachtet, nur ist die Arbeit feiner. Das Ornament ist streng symmetrisch komponiert, die muschelartigen Einzelheiten treten noch nebensächlich auf; im Stil ist die Arbeit verwandt dem noch reicheren Rahmenwerk in Robert de Cottes Galerie Doreé (s. S. 12) und in den späteren aber in retrospektivem Geiste gehaltenen Arbeiten in der Chambre de la Reine des Versailler Schlosses (1735 Portefeuille 409).

Diesem Panneau gegenüber befindet sich im Museum eine verwandte Arbeit (87, 690), etwa gleichzeitig — um 1725 —, aber freier in der Zeichnung. Auch dieses Panneau ist abgelaugt, wirkt allein durch die außerordentliche Feinheit und den Geschmack einer Schnitzarbeit, die in jedem Schnitt und Stich die souveräne Freiheit einer Künstlerhand verrät. Alle die erwähnten originalen Arbeiten sind technisch vollkommene Werke. Bei allen sind die Ornamente aus dem Brett geschnitten — aufgeleimte Arbeit wird nur im Notfall verwendet, gewöhnlich ist sie ein Charakteristikum minderwerter Arbeit, die zuweilen durch den Anstrich verdeckt wird. Das Eichenholz wird zumeist für die Täfelwerke benutzt, doch kommt auch Nußbaumholz vor. Wird aber Zedernholz verwendet, dann erfolgt die Dekoration durch aufgelegtes Bronzewerk und Messingleisten, deren Ton vortrefflich zu der rosabraunen Farbe der Zeder steht (vgl. die Zedernholzzimmer in Potsdam).

Erst kürzlich (1904) ist das Berliner Kunstgewerbe-Museum in den Besitz eines vollständigen Zimmergetäfels mitsamt der Stuckdecke aus dem Hôtel de Silléry in Paris gelangt. Wie die Tafel, die wir auf S. 40 abbilden, zeigt (Abb. **25**), ist es eine Arbeit im Stile des Boffrand.

In der Regel sind diese Täfelungen mit einem hellfarbigen Anstrich (in Öl — oder häufiger noch mit Leimfarben, *à la détrempe*) versehen worden. Mit wie großer Sorgfalt dabei solches Täfelwerk gestrichen wurde, erhellt aus der

Abb. 25. **Getäfel aus dem Hôtel Sillèry im Berliner Kunstgewerbe-Museum.**
Im Stil von Germain Boffrand.

Mitteilung von La Martinière (in dem Grand dictionnaire géographique, Paris, 1741) über die Dekoration der *petits appartements* Ludwigs XV. im Versailler Schloß. Die Lambris sind in verschiedenen zarten Farben gestrichen und haben einen besonderen Firnis erhalten, der nach acht- bis zehnmaligem Auftrage der Farbschichten matt glänzend poliert wird. Bei den feinsten Arbeiten kann man beobachten, wie bald der Grund oder der Dekor heller oder dunkler gehalten werden. In der Wahl der Farbnuancen herrscht ein Geschmack, den spätere Restaurationen solcher Werke selten wieder zu treffen wußten. Die Anwendung von mehreren bunten Farben zur besseren Hervorhebung der geschnitzten Ornamente, etwa des Blumengewindes um die Rahmen, ist in Frankreich verhältnismäßig selten, häufiger begegnet man dieser oft etwas bunten Dekorationsmalerei in den Niederlanden, in Deutschland und auch in Italien.

Bei reicherer Austattung kam auch jene Art der Grotteskenmalerei in Anwendung, die wir bereits S. 14 erwähnt haben. Vorzügliche bemalte Panneaux der Art besitzt das Musée des Arts décoratifs in Paris. Der Régence-Salon, den dies Museum aus dem Hôtel de Rochegude in Avignon erworben hat (Portefeuille 595), und die Dekoration — von 1728 — mit Grottesken von Nicolas Lancret aus dem Hôtel de Boullongue (Place Vendôme in Paris, Portefeuille 960) sind musterhafte Beispiele für das harmonische Ineinanderarbeiten des Holzschnitzers, des Malers und des Vergolders.

Die Vergoldung bei solchem Täfelwerk wie bei Rahmen und geschnitzten Möbeln wurde mit einer ebenso erstaunlichen Virtuosität geübt und steht den besten italienischen Quattrocento-Arbeiten der Art nicht nach. Diese Kunst der Vergoldung verlangt ein weitgehendes Verständnis für die Form des Ornaments, erfordert die Fähigkeit selbständiger Ciselierarbeit. Denn, wenn das Rahmenwerk vergoldet werden soll, ist die Vorarbeit des Schnitzers mehr andeutend als ausführend: er schneidet die Form nur bis zu einem gewissen Grade der Vollendung vor. Diese Schnitzerei wird zunächst mit so dichtem Kreideauftrag grundiert, als es die Feinheit der nachträglichen Ciselierung verlangt. Alles Detail der feineren Blattgliederung und Bewegung, der verschiedenartigen Textur, ist Arbeit des Vergolders, nicht des Holzschnitzers. Die Vergoldung selbst geschieht meist mit mattem und glänzend poliertem Blattgold, später zuweilen in verschiedenen Nüancen (z. B. die Vergoldungen von Brancour im Badezimmer Ludwigs XV. in Versailles, Portefeuille 457). Sehr viele der noch erhaltenen Vergolderarbeiten haben durch spätere Reinigungen und Neuvergoldungen viel von ihrem diskreten Reiz verloren. Auch

Versilberung kommt vor, die freilich bald oxydiert und schwarz wird. Der Überzug von Versilberungen mit einem gelben Lack ist ein Surrogat für Gold, das namentlich in Italien und Spanien verbreitet worden und auch nach Süddeutschland gedrungen ist. Noch andere metallische Nuancen werden durch solche Lackierung hergestellt, besonders feine künstlerische Wirkungen sind aber damit selten erzielt worden.

Für die Meisterschaft in der Vergolderarbeit hat das Berliner Kunstgewerbe-Museum namentlich aus der späteren Zeit des XVIII. Jahrhunderts gute Beispiele aufzuweisen. Die beiden schönen Panneaux mit kirchlichen Emblemen an Wand 35 — aus Versailles stammend (abgebildet S. 7) — haben durch eine Restauration gelitten; aber die weitgehende Selbständigkeit des Vergolders in der Detaillierung kann doch deutlich daran verfolgt werden. Man betrachte auch die Vergolderarbeit an geschnitzten Rahmen im Kunstgewerbe-Museum und an zahlreichen Gemälden der Bildergalerie im Kaiser Friedrich-Museum.

Abb. 25 b.

Barocker Türklopfer aus Bronze.

Bolognéser Arbeit um 1700.

II.

Das französische Mobiliar in der ersten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts.

1. Louis XIV.-Mobiliar. — Marketeriearbeiten. — 2. Régence-Möbel; Cressent. — 3. Louis XV.-Möbel; Caffieri. — 4. Boudoirmöbel im Stil Louis XV.

1. Louis XIV.-Mobiliar. — Marketerie.

»Zur Annehmlichkeit der Wohnungen trägt das Mobiliar viel bei, besonders wenn die Tische, die Stühle und die anderen Möbel eigens für den Raum geschaffen worden sind und zu der Wanddekoration passen. In ihren Maßen muß die bewegliche Dekoration, müssen die Möbel mit der Größe des Zimmers im rechten Verhältnis stehen und im Reichtum oder in der Einfachheit der Dekoration entsprechen. Die Möbel jeden Raumes sollen verschieden sein nach Zweck und Bestimmung, und im Fortschreiten von dem einem Zimmer zum andern sollen sie an Schönheit zunehmen.« — Also Architektur, Skulptur, Malerei und Mobiliar sollen zu einem harmonischen Ganzen zusammenfließen.

Diese Vorschriften der maßgebenden Architekten[18]) gelten für die Einrichtungskunst des ganzen XVIII. Jahrhunderts. Sie geben uns einen wichtigen Hinweis für die gerechte Würdigung der vielen aus dem Zusammenhang gerissenen Möbel und Geräte, wie sie uns in privaten und mehr noch in öffentlichen Sammlungen entgegentreten. Manche Formen, die an ihnen bei der Einzelbetrachtung befremdlich, ja widersinnig erscheinen, enthüllen ihre dekorative Absicht und Berechtigung ganz anders, wenn wir sie in einer Umgebung, in einer Aufstellung sehen, bei der ihr formales Wesen mitsprechen kann. Das gilt besonders für das Mobiliar, das aus Schloßeinrichtungen herührt, und vielleicht am meisten für das Mobiliar, dem der erste Ebenist Ludwigs XIV., Boulle, seinen Ruhm dankt.

Der Stil Louis XIV., der in den sechziger Jahren des XVII. Jahrhunderts zu einem Typus entwickelt war und bis zum Beginn des XVIII. Jahrhunderts anhielt, findet in den

Möbeln, die mit dem Namen Boulle's bestimmt sind, einen klassischen Ausdruck.[19])

Boulles Name bezeichnet in der Möbelkunst den Höhepunkt aller auf dem Gebiete der Marketerie, das ist der Arbeit mit verschiedenfarbigen eingelegten Hölzern und Metallen, sich abspielenden Bestrebungen. Gewiß hat Boulle die Metallmarketerie in ihrer Anwendung auf das Mobiliar, speziell auf die Flächenmöbel: Schränke, Kabinette, Tische, Postamente, Konsolen, ebensowenig erfunden wie die Holzintarsia oder die Steininkrustation, in der namentlich die Italiener hervorragendes leisteten. Alle diese Techniken waren im Orient wie im Okzident, und seit langem, überall heimisch.

Die Kunst, verschiedenfarbige Hölzer, natürlich oder künstlich getönte, in die Flächen der Möbel einzulegen, hatte sich am Ausgang des XVII. Jahrhunderts anscheinend von den Niederlanden aus über den Norden Europas verbreitet und berührte sich mit einer älteren technischen Tradition, die von Italien über die Alpenländer her bis tief nach Mitteldeutschland heraufgedrungen war. Die Holländer vermochten dank ihrem überseeischen Handel neue kostbare Materialien *(bois des îles)* zu verarbeiten, und sie hatten es zu Anfang des XVII. Jahrhunderts in der Bearbeitung dieser Hölzer zu einer Geschicklichkeit gebracht, die Colbert so schätzte, daß er holländische Holzmosaizisten nach Paris zog. Die Marketerie dieser Holländer strebte nach der flächenhaften Wiedergabe naturalistischer Blumen, verwertete neben den einheimischen gern exotische Pflanzen, verstreute sie in lockerer Zeichnung oder gruppierte sie zu dichten Buketts in Vasen und gesellte dieser Flora mit Vorliebe Sittige, Papageien und andere Vögel und Schmetterlinge hinzu. Die Neigung aber, die Fläche nach der Weise textiler Produkte möglichst gleichmäßig mit breiter Musterung zu überdecken, ließ sie mitunter die Schranken des guten Geschmackes überspringen: nicht selten überwuchert die eingelegte Arbeit die etwas schweren Kommoden und Schränke und nimmt keine Rücksicht auf eine durch die Kastengliederung notwendig scheinende Einteilung in abgegrenzte Felder (Williamson, pl. 6).

An deutschen Intarsien auf Schränken und Tischen beobachtet man häufig Felder mit landschaftlichen, architektonischen und auch figürlichen Darstellungen. Das Bandwerk mit häufigen Aufrollungen umzieht die Felder, Akanthuslaub tritt nicht selten in der Begleitung des Bandwerks auf. Bei diesen Intarsien spielt das Elfenbein, weiß oder auch gefärbt, eine wichtige Rolle, Metall tritt seltener auf, ganz selten Silber.

Man werfe im Kunstgewerbe-Museum einen Blick auf die verschiedenartigen Einlegearbeiten in Barocksaal XVIII. Ein Klapptisch an Wand 43 des Museums zeigt auf der Platte in Bandwerkmusterungen mit vielen Aufrollungen, die mit Silber konturiert sind, Blumen, viel Tulpen und Vögel.

Die frühen Arbeiten von Boulle (1642 bis 1732) mögen sich an die Manier der Niederländer angeschlossen haben, wie das aus dem Protokolle hervorzugehen scheint, das nach dem Brande, der Boulles mit Modellen und Kunstwerken aller Art angefüllte Werkstatt am 30. August 1720 vernichtete, über die Verluste aufgenommen wurde. Es ist da die Rede von *„cinq caisses remplies de différentes fleurs, oyseaux, animaux, feuillages et ornements de bois de toutes sortes de couleurs naturelles . . . faites dans sa jeunesse.“* Aber diese Technik hatte er nie ganz aufgegeben und sie findet sich nicht selten vereint mit der Metallmarketerie an ein und demselben Möbel.

Für die andere Art seiner Marketerie, die vor allem in Frage kommt, wenn sein Name genannt wird, für die Arbeit, die in der Einlage von Schildpatt, Elfenbein, Messing, Zinn, gelegentlich auch von blauem Stahl und Halbedelsteinen auf einem Holzkern besteht, fehlt es nicht an Vorläufern aller Art im XVII. Jahrhundert. So besitzt das Musée de Cluny (No. 1480) in Paris in dem sogenannten *Bureau de Créqui* mit gravierter Zinnmarketerie auf rotem Schildpattgrund und in dem minder gut erhaltenen der Maria de' Medici (No. 1454) ein paar Kabinette, die dem Dekorationssystem Boulles nahe kommen, obwohl sie dem Beginn des XVII. Jahrhunderts entstammen. (Molinier, hist. 28, 29.) Der Zusammenhang hang dieser Kabinette mit den älteren Kunstschränken, wie sie z. B. im Berliner Kunstgewerbemuseum und im Bayerischen Nationalmuseum bewahrt werden, ist offenbar.

Ganz gewiß auch sind, wie aus vielen Inventarangaben hervorgeht, zu Boulles Lebzeiten noch andere Ebenisten in derselben Technik hervorragend tätig gewesen, und sehr wahrscheinlich nach Modellen und Zeichnungen, die den Vorlagen Boulles zum Verwechseln nahe kamen. Denn Boulle stand so gut wie die anderen Kunsthandwerker seiner Zeit, die für den königlichen Hof arbeiteten, unter der richtunggebenden Autorität Charles Lebruns, dessen organisatorischem Talent und künstlerischer Tatkraft die einheitliche Zusammenfassung alles künstlerischen Betriebes zum Ruhme des absoluten Herrschers, des „Roi Soleil“, und zur Bildung eines nationalen Stils von großer Expansionskraft in wunderbarer Weise gelungen war. Zwar gibt es von André-Charles Boulle einige Originalzeichnungen, die der Louvre und

das Musée des arts décoratifs bewahren, dann acht Stiche, die Mariette herausgegeben hat, aber eben so gewiß ist, daß er viele seiner Möbel und Geräte — er fertigte auch Bronzeleuchter und anderes — nach Skizzen von Architekten wie Mansart oder nach Zeichnungen Lebruns und Bérains ausführte. Dasselbe gilt von den Bronzen, bei denen er sich der Hilfe der Bildhauer Warin, Domenico Cucci und eines der Caffieri erfreute. Für seine späten Möbel aus der Übergangsphase zur Régence hat er Skizzen Robert de Cottes — für den Kurfürsten Joseph Clemens von Köln z. B.

Abb. 26. **Konsoltisch, sog. Mazarine, mit Marketerie und Bronzebeschlag von Boulle.**

— und anscheinend auch des Nicolas Pineau verwenden können.

Die Schwierigkeiten, ein klares Bild von dem künstlerischen Vermögen Charles-André Boulles zu gewinnen, mehren sich, wenn man bedenkt, daß wir kaum imstande sind, mehr als ein Dutzend authentische Arbeiten des Mannes an der Hand gesicherter Dokumente nachzuweisen; die Schwierigkeiten wachsen noch, wenn wir erwägen, daß dem Stil Boulles eine unerhörte Zählebigkeit beschieden gewesen ist. Seine vier Söhne blieben bei der Manier des Vaters, sie nahmen wenig Notiz von den wechselnden Moden des Tages um sie her. Sie waren die Erben seiner Modelle, aber nicht seiner Talente, sagt der Mercure de France in der Märznummer des Jahres 1732. Durch das ganze XVIII. Jahrhundert hindurch sind Boullemöbel mehr oder weniger in

Anlehnung an den Stil des alten Boulle geschaffen worden, freilich merkt das geübte Auge es ihnen auch oft an der kleinlicheren, magereren Behandlung der Bronzen an. Aber es gibt auch späte Nachbildungen aus der Zeit Ludwigs XVI., wie diejenigen von Philippe-Claude Montigny, Etienne Levasseur und Georges Jacob, die für alte Arbeiten Boulles gehalten würden, wenn sie nicht die Stempel dieser Ebenisten vom Ende des XVIII. Jahrhunderts unzweideutig trügen (Beispiele bei Molinier hist. und das sog. Cabinett Londonderry, ein Bibliothekschrank in der Wallace Coll., abgebildet in Les Arts 1904 No. 27).

Wie dem auch sei, Charles-André Boulle war ein Meister in seiner Kunst. Der Mercure de France nennt ihn »*architecte, peintre et sculpteur en mosaïque, ébéniste, ciseleur et marqueteur ordinaire du Roy*«; berühmt waren die Parkettarbeiten mit Messing- und Zinn-Inkrustationen, die Boulle in dem Kabinett für den Dauphin im Versailler Schloß 1684 vollendete (s. den Entwurf im Musée des arts décoratifs, Portefeuille 527) und ähnliche Arbeiten in einem der ovalen Salons des Hôtel Soubise in Paris. Aber für die Charakteristik seines Stils können wir uns nur an die Marketerie von Metallen auf Schildpattgrund mit reichen Bronzeappliken halten, die seine Möbel auszeichnen.

Diese Boulle-Marketerie ist naturgemäß ein Flächenstil, oder, wie Gottfried Semper genauer sagt, ein Sägestil. Sie entsteht auf folgende Weise. Die Stoffe, aus denen das Muster der eingelegten Arbeit zusammengesetzt werden sollen — also Schildpatt und Zinn oder Messing —, werden in gleich großen dünnen Platten übereinander geleimt. Das Muster, das in Kontur auf der obersten Platte vorgezeichnet ist, wird mit der Säge sorgfältig ausgeschnitten. Nimmt man dann die verschiedenen Platten wieder auseinander, so erhält man Muster, bei denen das Ausgeschnittene dem Stehengelassenen vollkommen entspricht, und es können nun, wenn man die Muster verschieden zusammenstellt, sehr verschiedene Wirkungen ein und desselben Musters erzielt werden. Am glücklichsten ist die Wirkung, wenn die Zeichnung hell auf dunklem Grunde erscheint *(première partie)*, ihr Widerspiel *(contre-partie)* zeigt dann dieselbe Zeichnung dunkel auf hellem Metallgrund. Selten ist die contre-partie ebenso wirkungsvoll wie die première partie; nur wenn das Verhältnis der dunklen Zeichnung zum hellen Grund gleich groß ist, wird der Eindruck der beiden im Gegensinne dekorierten Möbel gleich gefällig sein.

Auf den Seitenflügeln einer einfachen, an der Vorderseite etwas geschweiften Kasette (K. 2741) — übrigens einer geringen Arbeit — ist dadurch, daß die Ausschnitte das

Abb. 27. **Boulle-Uhr.**

entgegengesetzte Verhältnis des Grundes zum Ornament aufweisen, dieser *„effet à double jeu"* erreicht. Die Dekoration dieser Kassette verarbeitet Motive, die an Gillot erinnern: tanzende Figuren, Affen, Vögel beleben das Ornament. Diese Gegenüberstellung ein und desselben Ornamentes einmal auf dunklem, das andere Mal auf hellem Grund findet gewöhnlich nicht an den Feldern ein und desselben Gegenstandes statt. In der Regel wird dieses Widerspiel an einem Möbelpaar gezeigt, wie sie die Freude an symmetrischer Anordnung von Pendants entstehen ließ. Solche Möbelpaare, Kommoden, achtfüßige Schreibtische, namentlich aber Konsoltische mit darauf stehenden Koffern *(bahuts)* oder Kasetten und Kabinetten, endlich Pfeilerpostamente für Uhren oder plastische Bildwerke, haben sich vielfach erhalten: im Louvre, in der Wallace Collection zu London, in den Schlössern zu Dresden und München und an anderen Orten.

Das Postament zu einer Uhr von Gaudron in Paris *(pendule-gaine)*, das aus königlichem Besitz stammt (R. 4613, Abb. 27), gehört zu einer Gruppe von Postamenten, von der die Wallace Collection Exemplare *(première* und *seconde partie)* mit demselben Monogramm Ludwigs in der Marketerie besitzt. Die Marketerie der Schauseite zeigt an dem Berliner Stück gravierte Messingeinlage auf braun und gelb gesprenkel-

tem dunklen Schildpatt. Die Zeichnung des Ornamentes, umrahmendes Bandwerk mit Akanthusranken, bildet drei ungleiche Felder, von denen das kleine in der Mitte Gitterwerk *(quadrillé)* zeigt, während das obere in einem cartouchenartigen Rand das Monogramm Ludwigs XIV. enthält und das untere nur zierliches Rankenwerk als Füllung umfaßt. Ein kräftiger Messinggurt, der sich im Halbkreisbogen um ein muschelartiges Motiv spannt, betont den Ansatz zu der straff aufschwingenden Kehlung, deren Funktion als Träger der Abdeckplatte noch durch vier den Ecken angesetzte aufstrebende Akanthusblätter in Goldbronze verdeutlicht wird, die zum Teil die Ranken in der Marketerie in der Kehlung verdecken. Auch die Seitenflächen des Postamentes sind reich marketiert. Im Vergleich zu den Londoner Exemplaren will es scheinen, als ob die kleinen Bronzeglieder, die unter dem Metallgürtel an den Ecken angesetzt sind, spätere Zutaten darstellen. Auch im Grünen Gewölbe zu Dresden finden sich verwandte Arbeiten, eine stimmt ganz mit dem Berliner Stück überein, nur ist in der Marketerie an Stelle des Monogramms ein Wappen getreten, ein anderes ist wie das Berliner gefaßt, aber inmitten der Vorderseite ist eine Maske in Bronze angebracht. Ein drittes Stück endlich, gedrungener im Aufbau, scheint in seiner Strenge dem Typus dieser *gaines*, wie er bei Marot (Blatt 177) vorkommt und wie er um 1700 ausgebildet war, am nächsten zu stehen. Die mannigfachen Verschiedenheiten besonders im Beschlagwerk, auf die wir hingewiesen haben, sind zumeist spätere Zutaten oder Änderungen, die bei Restaurationen vorgenommen wurden. Häufig sind auch in späterer Zeit Nachbildungen für den Gebrauch in den Schlössern hergestellt worden, die sich bemühen, den alten Stil festzuhalten, die aber in der Arbeit zumeist sehr viel geringer ausgefallen sind. Im Inventar des königlichen Schlosses zu Dresden befinden sich solche Boullearbeiten, von denen die letzten in den fünfziger Jahren des 19. Jahrhunderts von Dresdener Handwerkern ausgeführt worden sind.

Die Sammlung des Berliner Kunstgewerbe-Museums ist nicht reich an guten Beispielen für die Boulle-Marketerie. Wenigstens in der Form gut ist eine Standuhr von Gribelin in Paris (R. 4614 a—b), deren Gehäuse Marketerie in Messing auf hochrot gesprenkeltem Schildpatt zeigt. Die Konsole, auf der diese Uhr steht, hat Marketerie in Perlmutter, gefärbtem Elfenbein auf Messinggrund; ihr Bronzebeschlag verweist die Konsole in die dreißiger Jahre des 18. Jahrhunderts, während die Uhr um 1710 entstanden sein kann. Auch eine Konsoluhr (95,27) mit Boullearbeit ist besser in der Zeichnung als in der Ausführung.

Es ist nicht zu leugnen, daß die Boulle-Marketerie als die Verkleidung eines schlichten Holzkörpers — meist Eichenholz — nicht immer das konstruktive Gefüge klar genug hervortreten läßt, ebensowenig wie es in späterer Zeit die Fournierung tut. Auch ist die Marketerie in Kupfer, Zinn und Schildpatt nicht gegen alle schädlichen Einflüsse der Luft gefeit. Nur bei ganz präziser Arbeit vermögen die Arbeiten der Zeit zu trotzen, und schon Mariette wußte die technische Vollkommenheit der Arbeiten des alten Boulle nicht anders zu rühmen, als mit den Hinweis, daß sie das Jahrhundert überdauerten. Aber alle Möbel, die wir von Boulle kennen, auch die am besten beglaubigten, haben wiederholt Reparaturen aller Art erlitten.*)

Das Mobiliar im echten Stile Boulles ist Prunkmobiliar. Die mächtigen Schränke, die Kabinette und Kommoden, die Konsolen, *scabellons* (Postamente) und Standuhren sind Schaustücke, *meubles d'apparat*. Sie gehören, soweit sie den Gesetzen klassizistisch-architektonischer Komposition folgen, also wenn sie im Stile der Bérain, Marot und Lebrun gehalten sind, in Palasträume des Louvre und des Schlosses von Versailles, in die Galerie d'Apollon, in die Galerie des glaces. Dort, wo das bunte Farbenspiel der Marmorpilaster, der Vergoldungen, der Gobelins, der Teppiche und Deckenbilder zu einer rauschenden Harmonie zusammenklingt, dort sind diese Boullearbeiten und die schwer vergoldeten Schnitzmöbel am Platz. Dahin gehören auch die mächtigen barocken Tische mit bunten Marmorplatten oder Inkrustationen in Florentiner Art, die großen Goldrahmen, die bronzenen Kron- und Armleuchter, die niedrigen Bänke und Stühle ohne Lehne, die mit großgemusterten Seidenstoffen bezogen sind, und die geschnitzten und vergoldeten Leuchter- und Vasenständer *(guéridons)*.

In den Möbeln seit dem Beginn des XVIII. Jahrhunderts verläßt Boulle die imposante Ruhe und majestätische Monumentalität des klassischen Louis XIV.-Stils, er gibt ihnen bewegtere Form, macht sie in ihrer Erscheinung leichter. An gewissen schon leicht gebrauchten Kommoden, an Bureaux mit wenig geschweiften Beinen wird dieser Wandel seines Ideals beobachtet; der flüssigere Stil Robert de Cottes macht sich in ihnen fühlbar (Abb. 28 und 30). Aber immer

*) Bei gründlicheren Reinigungen der Möbel wurden die Bronzebeschläge abgeschraubt und, wenn diese unscheinbar geworden waren, wohl auch neu und oft schlecht vergoldet. Bei diesen Manipulationen gingen häufig die ursprünglichen Schrauben verloren, die dann in auffälliger Weise durch schlechtpassende geringe, wenn nicht gar durch plumpe moderne Eisenschrauben ersetzt wurden.

behalten auch diese Möbel, deren Klassizität gefährdet erscheint, noch jenen großen Zug einer kühlen Vornehmheit, die dem Grandseigneur des ancien Régime so wohl ansteht; ihr Platz ist in Räumen wie die im Hôtel de Rohan zu

Abb. 28. **Boulle-Schreibtisch für Max Emanuel von Bayern.**
Im Besitz des Herzogs von Buccleugh.

Paris. Ganz gewiß haben Boullemöbel auch Eingang gefunden in die Häuser der großen Finanzmänner, der Pächter und Großunternehmer, nie aber hat das XVIII. Jahrhundert mit diesem majestätischen Stil solchen Unfug getrieben, daß es sie in die Salons der Bourgeoisie brachte.

Die Beachtung der künstlerischen und technischen Qualität gibt für die Bewertung alter Boullemöbel fast mehr Sicherheit als die Revision der Dokumente, die die Herkunft der Möbel „aus der Zeit“ oder gar aus königlichem Besitz erweisen sollen. Aus der verhältnismäßig großen Anzahl von Boullemöbeln, die allenthalben in Schlössern, in öffentlichen und privaten Kunstsammlungen bewahrt werden, wählen wir eine kleine Anzahl aus, die einer Kritik standhalten.

Von den vielen im Louvre aufgestellten Stücken — in der Galerie d'Apollon stehen allein vierundzwanzig Kabinette, Kommoden und Médaillers — verdienen diejenigen, die seit 1901 in einem der neuen für die Kunst der drei Ludwige eingerichteten Säle aufgestellt worden sind, vor allem Beachtung. Zwei große Schränke, die eine breite Leiste mit fast kalligraphisch zierlichem Schnörkelwerk in zwei Hälften teilt, fallen zunächst auf. Für den einen Schrank mit derbem Bronzebeschlag und in der Marketerie Jagdemblemen kann eine Skizze Boulles nachgewiesen werden, die das Musée des Arts décoratifs besitzt (Molinier Mob. Franç. pl. VI). Der andere monumentale Schrank zeigt auf braunem Schildpattgrund Bukette in Holzmarketerie und an den Seiten Blumen mit Papageien (Molinier pl. V). Beide Stücke in ihrem architektonisch strengen Aufbau machen einen imposanten Eindruck. Die Metallmarketerie ist vortrefflich in der großzügigen Volutenzeichnung, das Messing freilich ist stumpf grau, unscheinbar geworden. Ähnliche große Schränke finden sich in der Wallace-Collection, im Jones Bequest im Victoria and Albert Museum in London und in Privatbesitz (z. B. Sammlung de Voguë); indessen nicht immer „aus der Zeit“.

Von guter Herkunft sind einige niedrige Bibliothekschränke im Besitz des Comte de Castellane in Paris, und die zwei berühmten, „*Mazarines*“ genannten Kommoden (nach ihrem Aufenthaltsort in der Bibliothèque Mazarine) kann man zurückverfolgen bis auf das Inventar, das Fontainebleau 1718 von dem Krongut aufgezeichnet hat (Abb. 26, S. 46). Das Berliner Kunstgewerbemuseum besitzt eine vortreffliche Kopie (90, 178) dieses Möbeltyps, die im Porzellanzimmer neben Wandschrank 258 aufgestellt ist. Die Mazarinen haben zwei Schubladen, in die graziöses Rankenwerk im Stile Lebruns eingelegt ist. Die Kommoden sind truhenartig gebaucht und ruhen auf kreiselförmigen Füßen, doch sind ihnen an der Schauseite noch zwei in Krallenfüßen auslaufende kräftig geschwungene Beine angesetzt, auf deren straff angezogenen Voluten in breiter Bronzearbeit geflügelte Karyatiden sich entwickeln, die die schweren Marmorplatten

tragen. Das Motiv der den Karyatiden um den Hals nach vorn gelegten und zusammengeflochtenen Zöpfe ist in der Zeit — um 1700 — nicht selten. Die Arbeit an den Originalen — wie auch an der modernen Kopie von Barbedienne? — ist tadellos. An solchen intakten Stücken lernt man am besten die Kraft und Großartigkeit des Stils und die außerordentliche Sorgfalt der Ausführung schätzen.

Für die Verbindung von Kabinetten und Koffern mit vierbeinigen Konsoltischen, in einer Art also, die an die älteren deutschen und italienischen Kunstschränke der Barockzeit erinnert, kann man sich auf eine Zeichnung anscheinend Boulles im Musée des arts décoratifs und auf Stiche z. B. von Marot und Pineau berufen. In dem neuen Möbelsaal des Louvre — mit Rafaels Parnaß in Gobelin als Hauptwanddekoration — sind zwei solche Kabinette aufgestellt (Molinier, hist. pl. VI). Die zwei Kabinette zeigen auf der Vorderseite zweimal Ludwig XIV. als Heros gebildet in prächtig modellierter vergoldeter Bronze auf rechteckig mit Bronzegurten umrahmten Feldern, die auf Krallenfüßen mit Akanthuslaub ruhen und von Kriegsemblemen gekrönt sind. Rechts und links von dem Mittelstück entwickelt sich in Metallmarketerie Rankenwerk in Schneckenwindungen und mit dem üblichen Zierat zu langen hängenden Girlanden von aneinandergesteckten Blättern mit flatterndem Band. Diese Ornamentation entspricht ganz der Weise Lebruns und Marots. Die Zarge der Kabinette zeigt in einem kartuscheartigen Rahmen in feiner Bronzearbeit eine Palmette, aus der sich nach beiden Seiten kräftig geschwungene Akanthusranken mit dem Gurtwerk verbinden. Die Beine der Konsolen sind vierkantige Baluster mit Widderköpfen in Bronze am Hals, darüber liegt die Zarge, an den Ecken mit Triglyphen und Zäpfchen. Die Konsole hat eine volle Rückwand mit reicher Marketerie. Verwandt diesen Möbeln sind die Konsolen mit abnehmbaren Koffern darauf, ein Stück der Art — mit einem Konsol mit geschwungenen Beinen und weiblichen Büsten als Stützen der Tischplatte — befindet sich im Dresdner königlichen Schloß.

Dreiteilige Schreibtische auf acht Füßen, die durch S-förmig verschränkte Sprigel in zwei Gruppen so verbunden sind, daß ein dreiteiliges Möbel daraus wird, dessen mittlerer Teil wie eine Verbindung für zwei niedrige Schränke erscheint, kommen nicht selten vor, auch in deutschen Schlössern, zumal mit geschwungenen Beinen.

Einen anderen Typus des Sekretärs vertritt ein im Besitz des Herzogs von Buccleugh befindliches Stück — halb Schreibtisch, halb Kabinett —, das das Wappen Max Emanuels von Bayern (1679—1726) trägt (Abb. 28, S. 51).

Das Kabinett steht auf sechs schon recht régenceartig geschweiften und mit Büsten gezierten Beinen. Der Aufbau

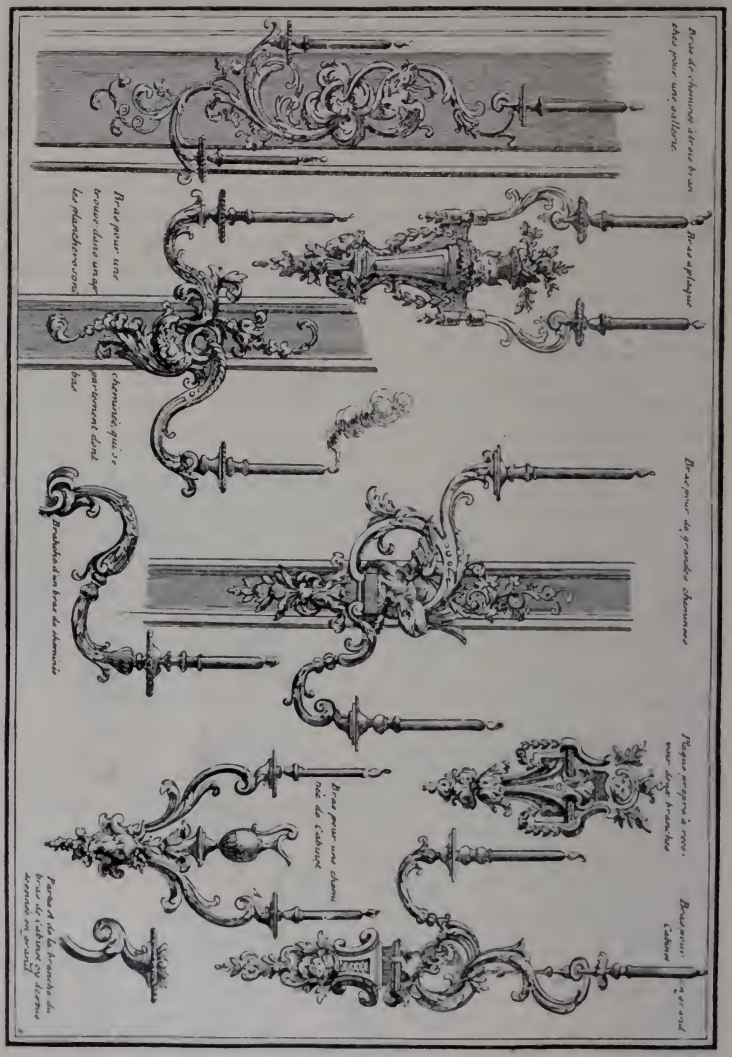

Abb. 29. Entwürfe Marots für Bronzegerät.

auf dem Tisch mit einer mittleren Nische und zu drei Schubfächern an den Seiten wird von Bronzehermen, Darstellungen der Jahreszeiten, gegliedert. In der Fortsetzung der Hermen

sind auf dem abschließenden Gesims wappenhaltende Löwen angebracht und über der Nische in der Mitte erhebt sich in freier Formenbewegung die Uhr, welche von den Figuren des Ruhmes und der Zeit gekrönt wird. Das prächtige Werk, das um 1720 entstanden sein mag, zeigt gut den späten Boullestil. Es ist stilistisch nahe verwandt einem Schreibtisch von Boulle (Abb. 30), einem Beispiel aus einer ganzen Gruppe ähnlicher Möbel, die wir zur Erläuterung des Formenwandels an Tischmöbeln zur Zeit der Régence noch besprechen werden (s. S. 58).

Auf eine Gruppe Boullearbeiten muß noch hingewiesen werden, die zu den verbreitetsten gehören: auf die Uhren auf hohen Pfeilern oder Postamenten. In den Schlössern von Versailles und Fontainebleau werden prächtige Standuhren mit reichem Bronzeschmuck bewahrt. Boulle-Uhren ohne Postamente sind ebenfalls zahlreich aus anderen Pariser Ateliers hervorgegangen und sind durch das ganze XVIII. Jahrhundert hindurch beliebte Ausstattungsstücke gewesen; zuweilen — nicht immer — gibt die Datierung des Werkes auf dem Zifferblatt genügenden Anhalt zur Bestimmung des Alters der Boullearbeit.

Endlich muß daran erinnert werden, daß die Marketerie wohl die hauptsächliche Stärke der Boulleschen Werkstatt gewesen ist, daß Boulle aber daneben eine ganze Menge andere Möbel und Geräte auch in Bronzeguß herstellen ließ — wie das übrigens auch schon aus der Betrachtung seiner wenigen Stiche und Zeichnungen hervorgeht. Berühmt sind die schweren Bronzekronleuchter Boulles in der Bibliothèque Mazarine, die die Erinnerung an gewisse Vorbilder Daniel Marots wachrufen (Abb. 29, S. 54). Daß Boulle aber bei solchen Werken auch bewegtere Formen geläufig waren, zeigt schon Blatt 8 seiner Radierungen, auf denen er Wandleuchter von ausgesprochener Régenceform gezeichnet hat.

Aus den bisher betrachteten Möbeln Boulles und seiner Art ergibt sich, daß die Marketeriearbeit mit Metallen und anderen Stoffen am besten zur Geltung kommt bei flächigen Möbeln und solchen, die an der Tradition eines gleichsam architektonischen Aufbaues festhalten. Dieser struktive oder tektonische Zwang läßt das Mobiliar im Stile Boulles formgeschichtlich bei weitem nicht so fortschrittlich erscheinen wie die Möbel, die aus den Händen der Holzschnitzer hervorgehen (z. B. Abb. 31). Immerhin kann auch an den Tischen Boulles der Régencestil beobachtet werden.

Wir wählen den berühmten Schreibtisch Boulles in der Salle du Conseil im Versailler Schloß (Abb. 30); unter den wenigen Zeichnungen Boulles, die sich erhalten haben, findet

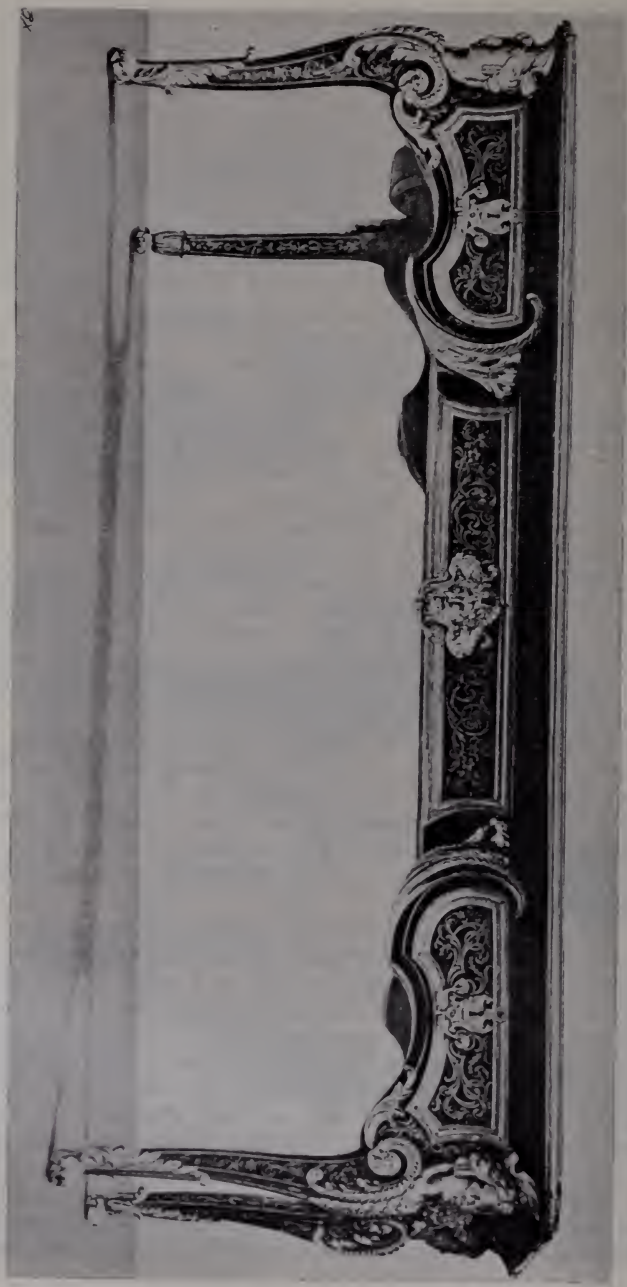

Abb. 30. **Schreibtisch mit Marketerie von Boulle.** In Versailles.

sich dies Modell wieder. Diese Art von platten Schreibtischen auf vier Füßen war um 1710 eine Neuerung. Die früheren Büreaux, mit einem Aufsatz, Vermächtnisse der Renaissance,

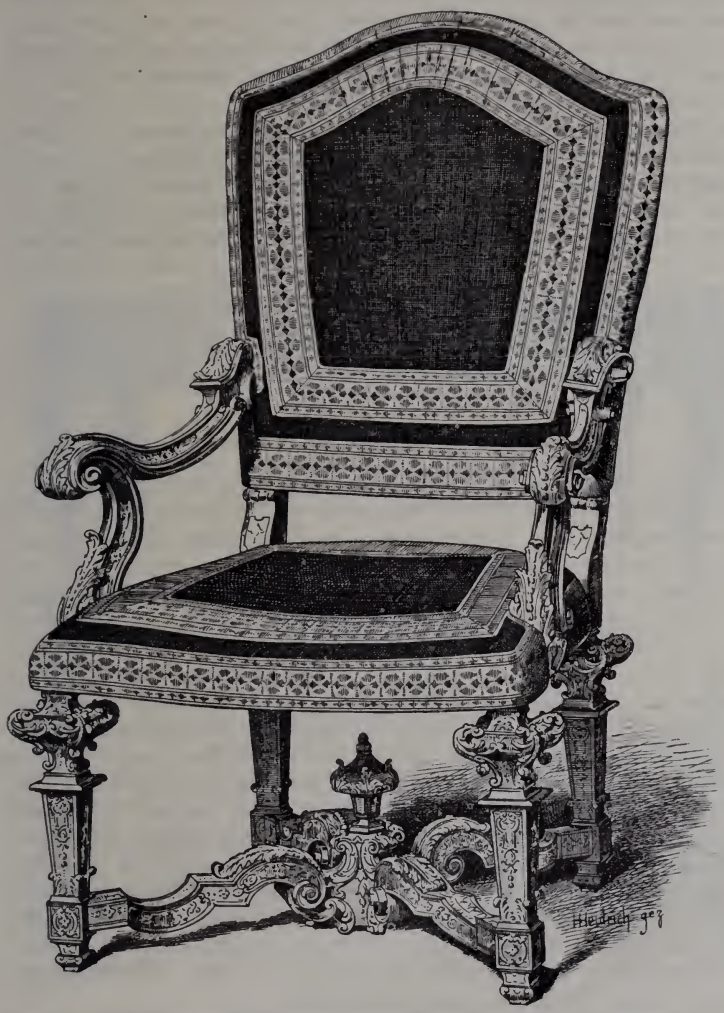

Abb. 31. **Geschnitzter und vergoldeter Lehnstuhl im Stil Ludwigs XIV.**
Venezianer Arbeit, Anfang XVIII. Jahrhunderts.

waren ungefügig groß, ruhten auf acht Beinen und zeigten regelmäßig rechts und links von dem Sitz zweimal Kasten übereinander.

Die Formgebung unseres Tisches läßt das architektonisch konstruktive Moment noch deutlich gewahren: stämmig, untersetzt, gleichsam die innere Strebekraft verhaltend, entwachsen die Träger, an Umfang im Aufsteigen schwellend, den Füßen, welche Blattkelchen entsteigen, die nach unten in Tierkrallen mit Blattwerk endigen. Den oberen Beinteilen entwinden sich einer kraftvoll geschwungenen Bronze-Volute Karyatidenbüsten, auf welchen die Tischplatte kräftig aufsitzt. Aus der energisch zusammengedrehten Volute springt eine Akanthusranke hervor, die den kühn in flachem S-förmigen Ansatz geschwungenen Bogen ein Stück Wegs begleitet. Dort, wo der flache S-Bogen in einen C-Bogen umspringt, schlingt sich um den Bogen Akanthuslaub, das den Seitenteil des Tisches nischenförmig abhebt, von dem zurückliegenden Mittelteil. Breite Messinggurte umsäumen die drei Kästen, sie heben die Struktur des Möbels kräftig hervor. Innerhalb dieser Felder schlingt sich um die Handgriffe und Schlüsselblätter zierlichstes Schnörkelwerk in metallenen Einlagen.

2. Régence-Möbel. — Cressent.

Einen Schritt weiter in der Lockerung der Formen und in der Befreiung aus architektonischem Zwang als das Bureau von Boulle macht ein meisterhaftes Bureau aus dem Schlosse zu Compiègne, das in den zwanziger Jahren entstanden ist. Es befindet sich jetzt im Louvre (Abb. 32). Im allgemeinen ist die Disposition des Bureaus von Boulle beibehalten, aber doch herrscht schon ein ganz anderes Leben in den Bewegungen der Linien und Formen. Die Schwingung, das *contournement* der Tischbeine ist eleganter, der Kontur der vorspringenden Seitenteile, C-förmig beginnend, um dann plötzlich in flacher Linie zu den Beinen überzugleiten, ist viel beherzter und freier entworfen, als bei dem Boulletisch. Der Tisch ist aus Amaranthenholz, feine Kupferadern begleiten die Holzformen, die Bronzebänder um die Kästen sind matt gehalten. In der Zeichnung des Akanthusblattes an den Krallenfüßen, an dem inneren Abschluß der Seiten verrät sich das Fühlen, der bewegtere Rythmus einer neuen Zeit, die Modellierung der kokett bewegten Frauenbüsten, der *espagnolettes*, besagt, daß der Bildner für das frische weibliche Ideal Watteaus geschwärmt hat.

Das Régence-Bureau ist bezeichnend für den Stil Charles Cressents (1685 bis 1768). Daß es ihm oder seiner Art nahesteht, schließen wir aus den Beschreibungen ähnlicher Bureaus in einem Versteigerungskatalog, den er selbst 1748 niedergeschrieben hat. Ebenso können wir nach Beschreibungen von Möbeln im Stil von Cressent in dem Auktions-

katalog der Collection de Selle, den Pierre Rémy im Jahre 1761 herausgab, ein paar Möbel, eine Kommode in der Wallace-Kollektion in London und zwei niedrige Schränke im Besitz des Comte de Castellane in Paris wiederfinden, die genug Stilmerkmale darbieten, um die Art dieses Meisters zu charakterisieren (Molinier, hist. pl. V).

Die Möbel im Stil von Cressent zeigen, daß in der Phantasie ihres Schöpfers die Tradition des späteren Louis XIV. noch nachwirkt. Zwar sind die Möbel nicht mehr so massiv, imponieren nicht durch architektonische Monumentalität, aber sie haben eine gewisse Strenge und Kraft und halten auf den Eindruck solider Standfestigkeit. Abgesehen von den Rosenholz-Schränken des Comte de Castellane

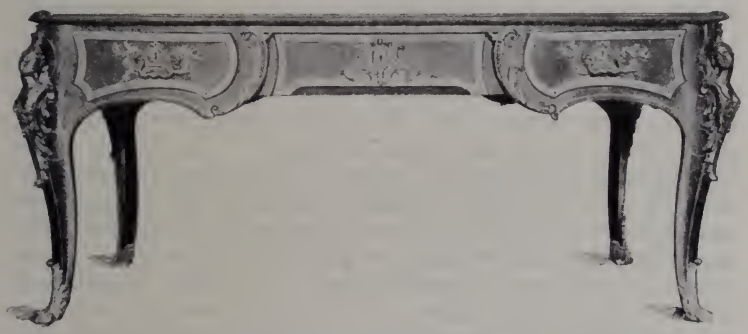

Abb. 32. **Regence-Schreibtisch in der Art von Cressent.**
Im Louvre, Paris.

(Molinier, hist. III. pl. VIII, 1), die geradlinig sich aufbauen und bei denen auf graziös zu Konsolen langgezogenem Rahmenwerk, das von Blumengirlanden umschlungen wird, Putten spielen, und ähnlichen Arbeiten*), sind geschweifte Konturen getreten; der sogenannte *contour à l'arbalète* — wie Cressent selbst in seinen Katalogen diese circumflexartig gebrochene Linienverbindung nennt — findet gern Verwendung, aber alle Kurven sind noch vorsichtig, maßvoll. Sie deuten eine freiere Bewegung mehr an, als daß sie sie konsequent durchführen, wie es das echte Rokoko Meissonniers oder

*) Die Marke C (*c couronné*), die sich auf den Beschlägen dieses Möbels befindet, ist ein einfacher Kontrollstempel — er besagt nichts für die Herkunft des Möbels, nichts für den Urheber der Bronzen und auch nichts über die Qualität der Arbeit. An schlechten und guten Bronzen kommt dieser Stempel gleich häufig vor. Der Stempel findet sich auch an den Wandleuchtern 91, 48 im Kunstgewerbe-Museum. S. Molinier, Le mobilier au XVIe et au XVIIIe siècle. 109—111.

Caffieris tut, kurz sie widersetzen sich noch jener launenhaften Willkür, die mit der Konstruktion umspringt, als wäre sie vollkommen überflüssig.

Die Kommoden*) werden seit 1720 mobiler, sie lernen sich vom Boden erheben; noch wird ihnen die Bewegung schwer und wie unwillkürlich laden sie nach unten zwischen den Füßen im Bogen, *„en arc"* aus. Im Aufbau verlieren sie ihre Steilheit, sie wölben sich, dehnen sich in die Breite, bauchen sich weit aus zu jener der Régence ganz besonders lieben Form der *commode ventrue*, einer Art von merkwürdiger Zähleibigkeit, die in vielen Varianten, sargartig, kesselförmig und ähnlich eine ungemeine Verbreitung gefunden hat.

Als ein für den Stil von Cressent charakteristisches Beispiel diene eine berühmte Kommode in der Wallace Collection in London (Abb. **11**, S. 20). Die Kommode aus Veilchenholz mit zwei Paar Kästen ist leicht gebaucht und fast überreich mit Bronzewerk verziert. In der Mitte des Leibes ist ein Frauenkopf mit einer Halskrause und Federn im Haar — *représentant une Espagnolette*, heißt es unter Nr. 149 in Pierre Rémys Katalog der Versteigerung de Selle von 1761 —, er bildet den Kern eines frei darum gelegten Rahmens *(berceau)*, den ein muschelartig geripptes Motiv begleitet. Zu diesem Mittelpunkt ziehen sich an der Unterkante ein *contour à l'arbalète* von den kurzen stämmigen Beinen ausgehende Ranken, die als Palmzweige anheben, um dann in ein Blattmotiv überzugehen, dessen Gliederung wie ein Vorbote der Rocaille erscheint. Aus diesem kräftigen Gerank zweigen etwas wild über die zwei Kasten verteilte Palmzweige ab, die sich nach innen aufrollen und aus einem der beiden Enden als Griffe dienende geflügelte Drachen hervortreiben von etwas chinesischer Bildung. Die Griffe des unteren Kastens sind durch hoch herausgetriebenes Rankenwerk gebildet. Besonders interessant sind uns die Begleiterscheinungen dieses Rankenspiels: die schotenartigen

*) Der Name *commode* kommt 1708 zuerst auf, er bezeichnet auch Tische mit Schubkästen (*tables en bureau*), so noch in Fontanieus Inventar von 1729. Als Beispiel eines solchen Mitteldings zwischen Schreibtisch (Bureau) und dem Kastenmöbel unserer Kommode mag das bureau en marqueterie im Stile Boulles in der Wallace Collection dienen (Molinier, Wall.-Coll. pl. 6). Erst in den 30er Jahren scheint das Wort commode an dem Begriff des niedrigen Möbels mit zwei oder drei Lagen Schubkästen festzuhalten. — Wie aus Artikel 70 der Statuten der Ebenistengilde (von 1751) hervorgeht, wurde auch eine Art *Chaiselongues* mit *commodes* bezeichnet. Über das Terminologische Havard, dictionnaire I. col. 888, und Molinier in der Histoire générale III. 30ff.

und die gerippten schmalen Blattranken. Vor allem zeigt die Ausbildung der Stützen in dem Beschlagwerk noch Rudimente von geknickten Louis XIV.-Kurven, reichlich geripptes Akanthuslaub, Palmengezweig und als Abschluß unter der Platte eine muschelartige Bildung kartuschenförmig umrankt.

3. Louis XV. (Rokoko)-Möbel. — Caffieri.

Daß gerade das dekorative Detail des Bronzebeschlags, der die leichte Bildsamkeit des Ton-Modells zur Voraussetzung hat, sich eher einer freien Formensprache bedient als die Konstruktion des Möbelgerüstes, ist natürlich. Ja die Bronzebildner folgen in ihrem Zierat dem zum Rokoko fortschreitenden Geschmack noch gefügiger als die mannigfachem tektonischen Zwange begegnenden Holzbildhauer. Das erhellt auf das deutlichste bei der Betrachtung der berühmten dem Charles Cressent zugeschriebenen Kommode der Sammlung Hamilton, die jetzt die Familie von Rothschild in Paris besitzt (Molinier, hist. III. p. 108). Die stark bauchige Kommode, die mit einfachem großkarrierten Muster marketiert ist, ist in freier Zeichnung mit kräftigen naturalistischen Ranken in Bronze überzogen, deren Stämme aus den Füßen hervorwachsen. Putten sind darin gelagert und Vögel spielen im Laubwerk. Bronze-Putten tragen auch an den Vorderseiten die schwere Marmorplatte. An diesem kostbaren Stück hat der Bronzedekor wie bei der vorher besprochenen etwas niedrigeren Kommode die ganze gebauchte Holzform überwuchert.

Dieser etwas vorlaute Geschmack, der an möglichst reichem Bronzeauftrag in bald matter bald glänzend polierter Vergoldung seine Freude hat, fand noch eine Steigerung, als die freizügigen Formideale Meissonniers seit 1725 mehr und mehr die Künstler und Handwerker zu beeinflussen begannen.

Meissonnier, der 1750 starb, hat natürlich diese allgemeine dekorative Ausgelassenheit nicht allein verschuldet; er hat höchst talentvolle Mithelfer gehabt. Vor allen nennen wir den Goldschmied und Bildhauer Thomas Germain, der gleichzeitig mit Meissonnier im ausgesprochenen Rocaillestil große Geräte wie Kandelaber ausführte, dann Pineau und endlich verschiedene Mitglieder der Künstlerfamilie Slodtz, von denen drei, Antoine-Sébastien, Paul-Ambroise und René-Michel, als Anhänger und Verbreiter der Rocaillemanier Meissonniers gelten müssen (Portefeuille 52, 87). Die Entwürfe dieser Künstler, welche nacheinander von 1750 bis 1764 *dessinateurs de la chambre et du cabinet*

du roi gewesen sind, Zeichnungen für Möbel aller Art, sind echtes freies Rokoko. Die große Kommode zur Aufbewahrung von Medaillen *(médailler)* in der Bibliothèque Nationale ist ein vortreffliches Beispiel der Art dieser sich in der Manier zum Verwechseln nahestehenden Künstler (Molinier, hist. III. pl. XII). Im Jahre 1739 wurde dieses Möbel von dem Ebenisten Gaudreaux und den Gebrüdern Slodtz in Versailles abgeliefert. Es ist wie die verwandten Arbeiten Cressents marketiert, aber es ist in den Formen des reichen Bronzebeschlags in *or moulu**) um einen Schritt mehr *rocailleux*: die untere Einfassung ist eine förmliche Rocailleranke, verbunden mit Palmblättern. Der médailler

Abb. 33. **Rokoko-Kommode von Jacques Caffieri.**
Wallace Collection, London.

öffnet sich durch eine Doppeltür mit je einem Medaillon, das von zierlichem Blumengewinde umgeben ist.

Von diesen reichen Möbeln zu den Arbeiten von Jacques Caffieri (gest. 1755) und dessen Sohn Philipp III. (geb. 1714, gest. 1774), der mit dem Vater zusammen arbeitete, ist nur ein Schritt. Zur Bestimmung des Stils dieser Meister dient als ein sicherer Ausgangspunkt die berühmte astronomische Uhr von Passement und Danthian, die von Jacques Caffieri in Bronze gefaßt wurde und 1754 im Versailler Schloß aufgestellt worden ist. Est ist ein symmetrisches kräftig gebautes Rocaille-Möbel, ein vollendetes Beispiel für das *contournement* der Linien, das keine Gerade mehr aufkommen läßt (Williamson pl. 38). Ein anderes

*) *Dorure d'or moulu* ist eine Art von orangefarbiger Vergoldung.

Werk, dessen Bronzen mit dem Namen des CAFFIERI bezeichnet sind, ist die prächtige gebauchte Kommode in der Wallace Collection, von der das Berliner Kunstgewerbe-Museum eine moderne Replik von Dasson in Paris besitzt (Abb. 33). Sie ist noch mehr Rokoko als die Versailler Uhr, denn ihr üppiger Bronzebeschlag operiert durchaus mit Rocailleranken,

Abb. 34.
Schwarzglasierte chinesische Porzellanvase mit Bronzefassung.
Im Stil Caffieris.

muschelförmigen Rahmengliedern, die bald gerippt, bald mit „Augen" durchbrochen sind, die in ihrer Begleitung krautartiges Blattwerk, Flügelansätze, Blumen- und willkürlichere Gebilde annehmen, in einer Weise, die an die Ornamentik der Slodtz (S. 61) erinnert, und die auch in der Deckendekoration des Salons der Prinzessin von Soubise von Germain Boffrand in verwandter Weise vorkommt. Die

Unsymmetrie und Bewegtheit der Cartoucherahmen in der Mitte ist nicht viel weiter getrieben als bei Boffrand. Wir denken daher bei diesem Möbel eher an Jacques Caffieri als an seinen Sohn Philippe III.[20])

Abb. 35. **Cartonnier im Stil Caffieris mit Uhr in Sanssouci.**

Die Bezeichnung CAFFIERI à PARIS, 1751, findet sich auf einem der zwei vergoldeten Bronze-Kronleuchter in der Wallace Collection (Molinier Wall. Coll. pl. 16. 17). Der Stil dieser Arbeiten hat den Charakter Meissonnierschen Rokokos.

Es ist nicht zu viel, was uns diese mit Caffieri bezeichneten und zum Teil auch datierten Arbeiten über den Stil dieser Künstler aussagen. Denn neben diesen ausgezeichneten Werken begegnen uns eine ganze Menge nicht minder tüchtige Arbeiten, deren Bronzebeschlag und allgemeine Form ebenso gut für den freien Stil Louis XV. als charakteristisch gelten können, wie diejenigen aus der Werkstatt Caffieris. Indessen hat sich nicht nur im Kunsthandel, sondern auch in der Literatur mit dem Ausdruck *„style de Caffieri"* im Gegensatz zu dem *„style de Cressent"* die Vorstellung einer bestimmten Form des Louis XV., in dem die Rocaille in

plastisch breiter Behandlung vorherrscht, gebildet. So werden eine ganze Anzahl anonyme Möbel und Bronzen, sofern sie nur diesen Rocaillecharakter aufweisen, als dem Stil Caffieris nahestehend bezeichnet.

In diesem Sinne kann die 1901 für das Kunstgewerbe-Museum erworbene schöne Bronzefassung einer als Räuchergefäß *(brule-parfums)* gefaßten chinesischen Porzellanvase mit schwarzer Glasur und Golddekor als „im Stile" Caffieris angesprochen werden (Abb. **34**). Es ist eine vollkommene Bronzearbeit, breit in der Zeichnung, kühn im Wurfe der Ranken und wundervoll in der matten Vergoldung *(or moulu)*. Solche Bronzefassungen in bewegten Formen waren namentlich für die Montierung von chinesischen und Meißner Porzellanvasen und -Figuren beliebt. Die Franzosen bevorzugten dabei die bunte dekorierte Chinaware vor der namentlich von den Holländern und den Engländern geschätzten Blauware. In der Anpassung der Bronze an die Form und Farbe sind die Franzosen unübertroffen; was in Italien zu gleicher Zeit in der Art geschaffen wurde, ist im Geschmack und in der Arbeit meist erheblich geringer.

Abb. 36.
Karteluhr mit Bronzebeschlag und Lackmalerei.
Um 1740.

Den Stilcharakter Caffieris gibt auch der *Cartonnier* — ein Dokumentenschrank mit einem Uhraufsatz — zu erkennen, wahrscheinlich derselbe, den Friedrich der Große 1746 aus Paris bezog und der in dem Zimmer des Königs in Sanssouci bewahrt wird (Abb. **35**). Der Schrank hat die Form einer überhöhten Kommode mit vier Reihen Kästen, er wird in seiner geschweiften Form vollkommen von Rocaillerahmenwerk mit Palmmotiven und Blumen umfaßt. Über der cartoucheförmigen Muschel erhebt sich auf einem kurzen Fuß die Uhr in einem prächtigen Rocaillerahmen, auf dem oben zwei Putten sich befinden. Flankiert wird dieser Uhraufbau von den Figuren des Chronos mit einem schreienden Kind und einer weiblichen Gestalt, die

einen Sonnenspiegel hochhebt. Dieser Louis XV.-Cartonnier ist das beste Werk französischer Möbelkunst, das nach Potsdam gekommen ist.

Die Möbel im Stil von Caffieri, die wir besprochen haben, sind trotz ihrer Bauchungen und trotz des reichen Beschlages mit Bronzen, denen alle Merkmale des Stils Louis XV. anhaften, doch bei weitem nicht so exzentrisch, als die vorbildlichen Zeichnungen der Meissonnier und Slodtz vermuten lassen. Im Detail des Ornamentes spielt die Willkür, im ganzen aber herrscht die Raison, die unsymmetrische Motive nur in nebensächlichen Dingen zuläßt. Im Vergleich mit den Rokokomöbeln deutscher, niederländischer und namentlich auch italienischer Kunsthandwerker sind die meisten französischen zahm, — sie haben mehr Geschmack als Phantasie.

4. Boudoir-Möbel im Stil Louis XV.

Der Eindruck von Besonnenheit und Gemessenheit *(sobriété)* in der Formgebung des französischen Rokokomobiliars wird noch verschärft, wenn man nach den luxuriösen Möbeln die einfacheren betrachtet und diejenigen Boudoirmöbel, die mehr nach koketter Leichtigkeit und äußerster Bequemlichkeit als nach imponierender Pracht streben. Bei diesen zahlreich erhaltenen Stücken, die meist mit hellen Hölzern markettiert, die stets in der Silhouette und in den Linien geschwungen *(contourné)* und in den Flächen gewölbt sind *(chantourné)*, spielen die Bronzebeschläge die Rolle eines akzentuierenden Begleiters, sie beleben die Bewegungen der geschwungenen Stützen, sie heften sich an Stellen von funktioneller Bedeutung für den Bau oder die scheinbare Logik des Möbels; sie betonen den Rythmus der Formen, aber sie sind maß- und geschmackvoll. Je diskreter, je taktvoller dieser mit den warmgetönten Hölzern vortrefflich zusammengehende Bronzebeschlag, der mit aller Sorgfalt durchgeführt ist, desto besser kommen die feine Silhouette, der graziöse Bau und die außerordentliche Zweckmäßigkeit dieser Louis XV.-Möbel zum Ausdruck.

Diese Verbindung des Komfortablen mit dem Gefälligen in der Erscheinung ist vielleicht in der Kunst des XVIII. Jahrhunderts und speziell in der französischen Möbelkunst zur Zeit Ludwigs XV. überhaupt am besten gelöst worden. Nicht nur aus Modetollheit, aus raffinierten Maitressenlaunen und im Wetteifer mit den Phantasien der Zeichner ist diese Kunst entstanden: es steckt in ihr ebensoviel praktischer Verstand und Blick für das Behagliche. Es ist keine Frage, daß die Möbeltischler des Rokokozeitalters in Frankreich

den Anforderungen der individuellen Kommodität, der Zweckdienlichkeit besser zu entsprechen gewußt haben, als die meisten künstlerischen Reformatoren um die Wende des XIX. Jahrhunderts.

Gewiß ist dies Ideal eines ebenso komfortablen wie gefälligen Möbelstils nicht erreicht worden ohne die Einwirkung kapriziöser, aber in modischen und künstlerischen Dingen höchst anspruchsvoller Weiblichkeit, und es soll nicht verschwiegen werden, daß viele Möbel und Geräte

Abb. 37. **Damensekretär mit Marketerie und Bronzebeschlag.**
Um 1750.

der eleganten französischen Gesellschaft des XVIII. Jahrhunderts mehr in die Kategorie des Hübschen als des Schönen gehören. Im einzelnen betrachtet werden die Möbel in diesem Boudoirstil, diejenigen etwa, deren Entstehung in die Zeit von 1730 bis 1750 fällt, in ihrer technischen Arbeit wie in dem Geschmack ihrer Formen strengen Anforderungen der Kritik standhalten. Sie sind eine selbständige Schöpfung, die den Geist und den Formensinn ihrer Zeit vollkommen widerspiegeln und den Bedürfnissen der Gesellschaft so gut gerecht geworden sind, daß sie

die Entwicklungsgeschichte des Mobiliars um einen noch immer lebensfähigen Typus bereichert haben.

In dem freistehenden aufklappbaren Damen-Sekretär (s. Abb. 37) besitzt das Berliner Kunstgewerbe-Museum ein sehr gefälliges Möbel dieser Art. Seine zum Teil geschwungenen Flächen sind mit Ranken und Blumen in Marketeriearbeit bedeckt, dünne Bronzeleisten betonen die Bewegung der Form. Nur an den gerundeten Ecken haben die Bronzeappliken mit Rocaillecartouchen einige Mehrung erfahren. Der Aufbau dieses eleganten Möbels ist vorzüglich, die

Abb. 38. **Französische Rokoko-Kommode mit Lackmalerei und Bronzebeschlag.** Um 1750.

Bronzen, in der Erfindung originell und in der Zeichnung gut, sind von geringerer Qualität.

Von diesen graziösen Louis XV Möbeln, die für den Stil charakteristischer sind als die prunkvolleren Stücke, von denen wir einige erwähnt haben, sind zahlreiche Beispiele erhalten. Wir verweisen auf die Stücke des Jones Bequest im Victoria and Albert Museum und der Wallace Collection. Einige auch im Louvre und hier und da auch in deutschen und österreichischen öffentlichen Sammlungen. Weit mehr und sehr gute Stücke befinden sich in vielen privaten Sammlungen zerstreut.

Zumeist handelt es sich um gebauchte Kommoden, die in den verschiedensten Formen erscheinen: kesselartig, sargartig, bald hochgestellt, bald kurzbeinig, als Schrank-, Konsol- oder Eckmöbel *(encoignure)* gebildet. Zuweilen erhalten diese Möbel Aufsätze wie z. B. die reich beschlagene Encoignure von J. Dubois mit einer Bronzeuhr von Lenoir, für die als Vorbild eine Zeichnung Nicolas Pineaus nachgewiesen werden könnte (im Besitz der Familie von Rothschild in Wien), oder der Cartonnier aus Amaranthenholz mit Bronzen in der Art Caffieris, der im Ministerium des Äußern in Paris bewahrt wird (Molinier hist. 110). Abb. 38 zeigt eine einfache, leicht gebauchte Kommode mit Lackdekor.

Verbindungen oder Erweiterungen der Kommode zu Sekretären sind nicht selten. Außerordentlich mannigfaltig sind kleine Toilette- und Boudoir-Möbel: Nähtischchen mit komplizierten Kastensystemen, praktische Nachtkästchen, dann Damenschreibtische, die sogenannten *bonheurs du jour*, oft mit simuliertem Bücherregal, endlich die beliebten *Cartonniers* und *Cabinets* (zur Aufbewahrung von Büchern, Schreibereien) und eine Menge kokette Spezialitäten, für deren Bezeichnung wir auf die französische Terminologie angewiesen sind. Die Schreibtische für den Salon lehnen sich noch an die Régenceform an, aber in den Profilen und Linien der Beine und Kästen ist alles weicher, fließender und gebogener.

Die Emanzipation von der Architektonik und Gradlinigkeit im Möbelbau ist am meisten den Sitzmöbeln zu gute gekommen, die eigentlich erst im Stil Louis XV. ganz bequem werden. Der Tischler hat hier für eine ganze Reihe Stühle Formen entwickelt, die, weil ihre Zweckmäßigkeit vollkommen ist, kaum mehr zu missen sind, und die, weil sie nicht nur launig, sondern logisch konstruiert sind, aus manchen modernen Versuchen neuartiger Möbelverbesserung als alte Bekannte wieder hervorblicken. Noch immer werden gewisse Louis XV.-Formen der *canapés, chaises-longues, fauteuils, berceuses, bergères* mit ihren *porte-pieds, duchesses* und wie die bequemen Sitzgelegenheiten alle heißen, als mustergültig gelten. Die Gestelle dieser Möbel sind meisterhaft geschnitzt und in allen reicheren Ausstattungen vergoldet.

Die Kunst des Tapezierers ist dabei durchaus der des Holzschnitzers gewachsen. Die Stühle werden mit Seidenstoffen oder mit Tapisserien, Gobelins überzogen. Garnituren derart haben sich viele erhalten, die Pariser und Londoner Sammlungen und vornehmen Hotels bergen wahre Meisterwerke. Die Stoffsammlung des Berliner Kunstgewerbe-Museums besitzt viele typische Beispiele von Möbelstoffen aller Art.

Unter den Stühlen, die das Berliner Kunstgewerbe-Museum besitzt, befinden sich einige Stücke von hohem vorbildlichen Wert; doch sind es meist deutsche Arbeiten

Abb. 39. **Einfacher Rokoko-Lehnstuhl mit Aubussonbezug.**
Französische Arbeit, Anfang des XVIII. Jahrhunderts.

(z. B. K. 2602; 88, 98) und einige italienische (wie 85, 989) (Vorbilderheft 6 und 32).

Der Kunst der Tischler danken wir noch eine Gruppe Möbel, die besonders für den Stil Louis XV. charakterisch

sind, weil an ihnen der Freizügigkeit der Komposition besonders weiter Spielraum gelassen ist. Es sind die mannigfachen geschnitzten Tische und die Konsolen, die meist

Abb. 40. **Régence-Frisierstuhl mit niedriger Rückenlehne.**
Nußholz mit Samtbezug.

unter den Spiegeln aufgestellt sind. Gerade für die zuletzt genannten Möbel ist die Phantasie der Zeichner fruchtbar gewesen: von Toro und Oppenord bis zu Meissonnier und Pineau ist die Entwicklung des Konsols in geschlossener

Folge und mit merkwürdiger Mannigfaltigkeit in der Verwendung der Rahmen und Rocaillemotive verfolgbar.

Das Berliner Kunstgewerbe-Museum besitzt eine Reihe charakteristischer Beispiele. Das interessanteste Konsol repräsentiert recht gut den Stil Toros (s. Abb. 16 S. 19), nur fehlt dem Stück der mittlere Teil: es war breiter, wie ein Vergleich mit einem ganz ähnlichen Konsol in der Stuttgarter Altertumssammlung und mit Toros Stich dartut. Ein ähnliches Konsol auch im Musée des arts décoratifs in Paris.

Abb. 41. **Gepolsterter Rokoko-Fauteuil.**
Venezianer Arbeit um 1750.

Der Fortschritt von der symmetrischen Régenceform zu freieren Bildungen kann an einigen Uhrgehäusen mit reichen Bronzen gut wahrgenommen werden. Die Wanduhr auf einem Konsol (90, 120) ist eine Pariser Arbeit um 1720. Der Körper ist aus Holz mit feiner Blumenmalerei. Die Wanduhr (Abb. 36 (*cartel* K. 9273) zeigt Rocailleschnörkel in breiter Bronzebehandlung, wie er um 1740 nicht selten ist. Das Zifferblatt ist bezeichnet: Charles Beauvillain à Paris. Mit derselben Folgerichtigkeit wie am Mobiliar entwickelten sich die Formen der Rahmen aller Art von den monumentalen Galerie- und kirchlichen Rahmen bis zu den zierlichen Gebilden für Miniaturen und Medaillons. Für all das bietet das Kunstgewerbe-Museum ausreichendes Anschauungsmaterial in den Abteilungen XXIV—XXVII; auch

unter den Bilderrahmen im Kaiser Friedrich-Museum befinden sich beachtenswerte alte Rahmen.

Abb. 42. **Lehnstuhl mit durchbrochener Lehne.**
Süddeutsche Arbeit, Anfang XVIII. Jahrhundert.

Daß an dieser Produktion eine große Anzahl Ebenisten und Holzschnitzer beteiligt sind, ist natürlich. Aber es würde zu keinem wirklich brauchbaren Ergebnis führen, wenn man

versuchen wollte, aus der Menge einander überbietender Meister nach scharf umrissenen künstlerischen Persönlichkeiten zu suchen. Sie alle sind abhängig von den Architekten, die die Innenarchitektur leiten, und von den Zeichnern, deren Arbeit durch den vervielfältigenden Stich allen zugänglich

Abb. 43. **Bronzemaske, Teil einer Gartenvase.**
Französische Arbeit Anfang XVIII. Jahrh.

wird, und schließlich sind sie noch abhängig von einander. Ohne Arbeitsteilung war die Produktion überhaupt nicht möglich. Die Bronzemodelle, die für ein bestimmtes Möbel bestimmt waren, konnten auch für ein anderes ähnliches verwendet werden. Wir beobachten, daß die Güsse wie

Clichés wandern: wir finden ein und dieselben Bronzen an sehr verschiedenen Möbeln, deren eingebrannte Stempel uns verschiedene Ebenisten bekannt geben. Zu dieser etwas bequemen Geschäftspraxis kommt noch der Umstand, daß viele von den Ebenisten, deren Gilde[21]) in Paris während der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts etwa zwölfhundert Meister zählt, nicht bloß fabrizierten, sondern Handel mit allem trieben, was zur inneren Hausausstattung überhaupt gehört. Die Geschäftsempfehlung vom Jahre 1735[22]), die der Verfertiger einer hübschen leichtgeschwungenen Kommode im Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe, G. Laudrin, unter der Mormorplatte seiner Kommode aufgeklebt hat, oder diejenige von Coulon, *maître et marchand ébéniste* vom Jahre 1751, welche zuerst Courajod[23]) bekannt gemacht hat, geben einen guten Begriff von der Leistungsfähigkeit dieser Geschäfte, die ganz nach der Art moderner Warenhäuser für alles — nur in besserer Qualität als heute — sorgen. Das alles ist geeignet, die künstlerische Originalität vieler Ebenisten einzuschränken, wenn nicht ganz auszuschließen, und das erschwert außerordentlich die Zuweisung der Möbel an bestimmte, dem Namen nach bekannte Ebenisten, wenn kein Dokument oder Stempel, den anzubringen das Statut von 1743 (Artikel 36) den Meistern zur Pflicht machte, uns zu Hilfe kommt.

Was von den Ebenisten gesagt ist, gilt auch von den Herstellern der Bronzen. Auch hier können wir nur vermutungsweise auf Grund der Ornamentisten gewisse Typen unter bestimmte Namen gruppieren.

Unter dem Bronzegerät des Berliner Kunstgewerbe-Museums sind zu beachten die Bronzen in den Vitrinen 339, 351. Die nebenan abgebildete Maske (Abb. **43**, 90, 1141), eine charakteristische Arbeit vom Beginn des XVIII. Jahrhunderts, scheint von einer großen Gartenvase herzurühren.

Zwei Paar vortreffliche ciselierte und feuervergoldete Bronze-Wandleuchter, von denen das eine charakteristischen Régencecharakter hat, während das andere Paar der Art Meissonniers verwandt ist, besitzt das Leipziger Kunstgewerbe-Museum[24]).

III.

Der französische Klassizismus bis zum Beginn des XIX. Jahrhunderts.

1. Die klassizistische Tradition und die Reaktion gegen das Rokoko. — 2. Der Einfluß der Frau und die Wiedergeburt der Antike. — 3. Der „Stil Louis XVI." um 1760 bis um 1789. — 4. Die Dekorationskunst von der Revolution bis zum Empire. — 5. Beispiele im Berliner Kunstgewerbe-Museum.

1. Die klassizistische Tradition und die Reaktion gegen das Rokoko.

Die Reaktion gegen das Rokoko macht sich in Frankreich seit den vierziger Jahren des XVIII. Jahrhunderts bemerkbar. „Honnete" Leute wie der Abbé Leblanc jammerten 1745 über den Verfall *(dépravation)* des Stils und setzten ihre Hoffnung auf den Einfluß des Grafen de Caylus, der ein Vorläufer Winckelmanns gewesen ist und mit Mariette die Verjüngung der französischen Kunst durch die Antike empfahl. Die großen Architekten der Zeit sind im Außenbau durchaus frei von den Bizarrerien der Rokoko. Sie halten sich an die Tradition der Hochrenaissance, sie studieren die Kunst des Cinquecento und die Antike. Zwischen Jules-Hardouin Mansards Versailler Kapelle, de Cottes Hôtel de Toulouse und St. Roch und Jean-Nicolas Servandonys Fassade von Saint Sulpice (begonnen 1732) auf der einen Seite — und auf der anderen den streng klassizistischen Palästen, die Jacques-Ange Gabriel 1762 bis 1770 am Concordienplatz aufführte, dann dem Pantheon von Soufflot und den Bauten der Antoine und Victor Louis, bestehen nur Unterschiede des Grades, des Akzentes, der individuellen Empfindung, nicht aber prinzipielle Unterschiede des Stils und der Richtung[25]). Diese konservative klassizistische Baugesinnung fand eine Stütze in der Autorität der Pariser Bauakademie, an der Jacques-François Blondel in verwandtem Sinne Schule machte, und eine Förderung in dem seit den Ausgrabungen in Herkulanum und Pompeji neu belebten Studium

der Antike. Seit den fünfziger Jahren ist die literarische Propaganda für die Antike in stetiger Steigerung.

Im Innenausbau, in der Dekoration ist der Zusammenhang mit dem älteren Klassizismus leicht zu beobachten. Auch hier haben die im Privatbau tonangebenden Architekten wie Leroux, Jacques Gondouin, Dugourc, J.-A. Gabriel den Zusammenhang mit der Richtung des späten Stils Louis XIV. und der Régence aufrecht erhalten. Manche von diesen Künstlern schaffen, als ob die Capricen der Rocaille, das ganze Zwischenspiel des Rokoko spurlos an ihnen vorübergegangen sei. Sie betonen die geraden und scharf im Winkel gebrochenen Linien, sie bringen die strengen architektonischen Gliederungen wieder zu Ehren, greifen bei Repräsentationsräumen wieder zu Pilastern und architektonischen Friesen. Die Blattwülste, Eierstäbe, Mäander, die Flechtbünde *(torsades)* und Rosetten erscheinen wieder wie im Stile Louis XIV., nur ihre Profilierung, ihre Zeichnung haben neuartigen Charakter.

Die Zeichner und Ornamentstecher sorgen für die schnelle Verbreitung der neuen Formen. Aus der Menge ragen einige Talente hervor. Jean-Charles Delafosse (geb. 1721) ist eines der fruchtbarsten. Er überwindet schnell gewisse Rocailleelemente, inspiriert sich an den Loggien und ist unermüdlich in der Kombination des neuen Formenzuwachses an antiken Architekturteilen, an Emblemen und naturalistischem Beiwerk aller Art. Nicht selten gefällt er sich in einer dekorativen Üppigkeit oder Schwere, die mitunter an die Weise Lepautres erinnert, oder er gibt zuviel des Antiken auf einmal. Kein Wunder, daß diese Schwächen oder Übertreibungen bald erkannt wurden und die Karikaturisten hervorlockten[26]). Pierre-Philippe Choffard (geb. 1729, gest. 1809) hat wie Delafosse mit Rocailleerinnerungen begonnen, um dann den neuen antikisierenden Stil mit viel Korrektion zu behandeln; Jean-François Forty nähert sich wieder dem Stil Louis XIV., doch ist er nüchterner in der Erfindung.

Wichtiger als diese Künstler sind Delalonde und Gille-Paul Cauvet (geb. 1731, gest. 1788). Der erstere ist ohne Zweifel der graziösere in der Erfindung, er spiegelt in seiner reizvollen Weise den frischen Zug, der durch das Studium der Natur und der Antike in die Kunst drang, mit leichtem Temperament wieder. Cauvet vertritt denselben Geist, doch in mehr plastischem Sinne. Er gibt seinen Akanthusranken ein metallisches goldschmiedmäßiges Aussehen und hat auf die Handwerker viel Einfluß gehabt. Eine mehr spielende kokette Art der Ornamentzeichnung haben Salembier, der seinen Motiven gern eine schräge,

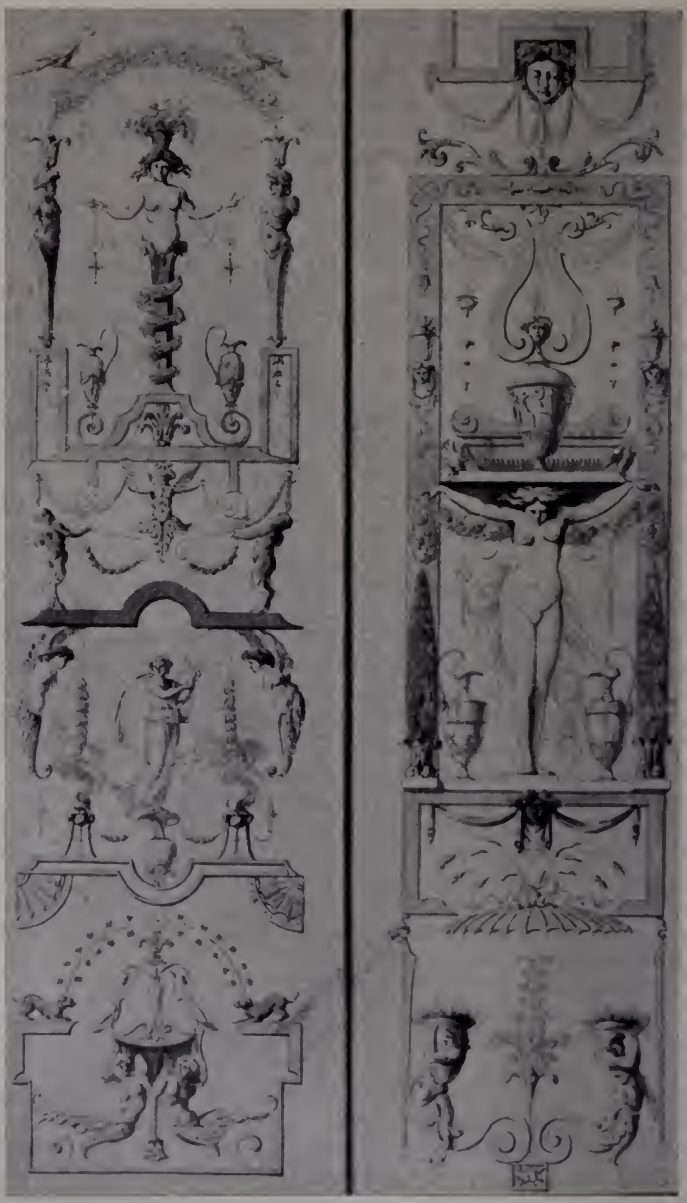

Abb. 44. **Louis XVI.-Grottesken im Stil von Cauvet.**
Handzeichnung 3517.

gewissermaßen kursive Lage gibt, und der in Blumenzeichnungen überaus graziöse Ranson. L. Prieur endlich hat im gleichen Stil zahlreiche Arabesken entworfen.

Eine Art Encyclopädie des neuklassischen Stils, die den Außen- und Innenbau gleichmäßig berücksichtigt, publizierte in Paris der aus Lüttich gebürtige Architekt Jean-François de Neufforge. Das Werk erschien von 1757 bis 1768 in neun Bänden: es kodifiziert den sogenannten „Style Louis XVI" also noch zu Lebzeiten Ludwigs XV! Freilich ist es ein Vorlagewerk „für die weitesten Kreise", das den Stil in starker Vergröberung zeigt; ihm fehlt die Distinction eines geläuterten Geschmacks und es kann sich mit den um 1775 erschienenen Blättern von Juste-François Boucher — dem Sohn des berühmten Malers — nicht messen.

In diesem Zusammenhang darf eine merkwürdige Veröffentlichung des venezianischen Architekturradierers Giovambattista Piranesi (geb. 1720) nicht unbeachtet bleiben, wenn auch ihre Wirkung erst zwanzig und mehr Jahre nach ihrem Erscheinen im Jahre, 1769, allgemein wurde. Ergriffen von der Schönheit der antiken Kunstaltertümer, kam er auf den Einfall, ihre mannigfachen ornamentalen Motive in phantastischer Weise zu kombinieren und der dekorativen Praxis als Vorbilder zu empfehlen. Sein Foliant, in dem er zeigt, wie man Kamine und überhaupt den Innenraum mit Motiven der ägyptischen, etruskischen, griechischen und römischen Kunst schmücken könne, ist eine wahre Fundgrube des neuklassischen Stils, und wie exzentrisch dieser dekorative Eklektizismus auch sein mag, in der geschickten Hand Piranesis tritt er auf mit dem Reiz einer neuen originellen Schöpfung. Nicht nur die Kunst der achtziger Jahre des XVIII. Jahrhunderts, auch die Kunst des Directoire und des Kaiserreichs hat aus diesem Formenschatz reichlich geschöpft.

Die Entwicklung dieser Reaktion gegen das Rokoko erstreckt sich etwa von 1745 bis in die Zeit der 1774 beginnenden Regierung Ludwigs XVI. Eine Zeitlang läuft also die strengere, raisonable Richtung neben der freien Louis XV.-Richtung nebenher. Zuweilen geht sie Kompromisse ein, in ähnlicher Weise, wie sie während der Régence an Werken beobachtet wird, die einesteils festhalten an dem architektonischen Rückgrat des Louis XIV., andernteils im Detail die freieren neuen Formen aufnehmen. Im wesentlichen sucht sie Anschluß an die Tradition. In der weiteren Ausbildung der Grottesken knüpft sie wieder an die Weise der Gillot und Watteau an, die Rocaillemotive wirft sie beiseite und in der ersten Begeisterung für die antiken Motive verhält sie sich fast so naiv wie das italienische Quattrocento.

In der Tat fehlt es hier nicht an Berührungspunkten mit der italienischen Kunst bis zur Mitte des Cinquecento. Wie zu der Zeit Bramantes begegnen wir den Grottesken in der Art Raffaels; die Bearbeitung antiker Motive ist bei französischen und erst recht bei italienschen Arbeiten dieser Zeit zuweilen so verwandt der älteren italienischen,

Abb. 45. **Italienischer Louis XVI.-Konsoltisch.**
Um 1770.

daß man zweifelhaft sein kann, ob man einem Werke von 1770 oder von 1500 gegenübersteht. Wäre die Form des Konsols (94, 79 Abb. 45) im Cinquecento nicht unmöglich, — die Art, wie der Fuß geformt, das Flechtband der Zarge gelegt ist, das würde uns den Louis XVI.-Charakter dieses italienischen Möbels nicht enthüllen. Und verwandten Analogien begegnen wir auch im Vergleich von Werken der

Régence mit solchen, die um 1770 entstanden sind und die sich nur erklären aus dem Verharren an der Tradition und aus den Rückgriffen auf die Weisen einer älteren geistesverwandten Kunst.

Wo die Kunst der neu klassizistischen Richtung sich frei entwickelt hat, da ist sie voller Reiz und Laune. Noch steckt genug Rokokogeist in ihr, um pedantischer Vernünftelei und gelehrter Langeweile zu entgehen. Der Kampf gegen die Willkür und Bizarrerie hat ihr die Kraft gegeben, der sie bedurfte, um hier dem Schweren, Plumpen, dort dem Spieligen, Faden, Nüchternen, dem der Stil später verfiel, zu begegnen. In den Arabesken, die im zierlichen Aufbau schwungvoller Ranken phantasievolle Kombinationen von Vasen, Emblemen, symbolischen und mythologischen Gestalten von reichem Blumenwerk und leichten Gewinden mit flatternden Bändern zeigen, steckt eine gewandte schöpferische Kraft, die den Vergleich mit den besten Erfindungen der vorangegangenen Periode nicht zu scheuen braucht. In der Struktur der Möbel ist im ersten Stadium der Richtung zuweilen eine Energie, die in den straff gespannten Voluten der Bronzen, in den stämmigen Stützen, kräftigen Borten und Leisten erinnert an die stolzen, breiten Régence-Möbel in der Art Cressents. (Abb. 49b.) In solchen Werken ist Frische und Phantasie, waltet Geschmack und eine Anmut, die sich von der „feministischen" Weise der späteren Werke fernhält.

Für den Stil der Innendekoration verweisen wir auf die Dekoration Gabriels (1727 bis 1768) im Petit Trianon, der für die Pompadour gebaut war, dann eine Zeit von der Dubarry bewohnt wurde und schließlich der Marie Antoinette als Königin gehörte. Noch berühmter war die Ausstattung von Ledoux (geb. 1736) für den Pavillon de Louveciennes in Versailles, der für die Comtesse Dubarry von 1770 bis 1772 eingerichtet wurde. Manches davon hat sich in privatem Besitz und im Louvre erhalten. Gleichzeitige Arbeiten finden sich im Schlafzimmer der Dauphine Marie Antoinette in Versailles. Erst durch de Nolhac[27]) sind die reizvollen Tafelschnitzereien Jules-Antoine Rousseaus in dem Badekabinett Ludwigs XV. bekannt geworden, das nach einem Plane Gabriels ausgestattet wurde (Portefeuille 613). Ein Beispiel strengerer Architekturgliederung der Wand mit Motiven, die wie Umbildungen von Régencemotiven erscheinen — z. B. die Spiegelkrönungen —, ist ein Raum im Ancien Garde-Meuble de la Couronne (jetzt Marine-Ministerium), das Jacques-Ange Gabriel gebaut hat (Portefeuille 801). Der allgemeine Eindruck dieses Raumes kommt der malerischen Stimmung in den Zimmern de Cottes nahe. Erst die Prüfung der dekorativen Details zeigt die neuartigen Stilmerkmale.

Solange die Phantasie der Künstler mit solchen Rückgriffen auf alte Motive, mit naiven Neuheiten in der Verknüpfung antiker Zierglieder, mit der reichlichen Aufnahme zierlichen Pflanzenwerks in naturalistischer Bildung auskam, bewahrte sie dem Stil den Geist frischer Erfindung. Aber bald — in den achtziger Jahren — war der Formenschatz der neuen und der alten Vorbilder erschöpft. Die Phantasie wirtschaftete mit ersichtlich zu fertigen Formen. In der Stilisierung brachte sie es, genau betrachtet, nicht zu organischen Weiterbildungen, sondern zu mehr oder weniger geistvollen Variationen. Der Akanthus z. B. wurde mager und spitzig in dem Bestreben, ihm größere Naturwahrheit zu geben, die antiken Formen wurden manieriert und ihre Verbindung geklügelt. Selbst die Natur wurde zur Manier. Man vergleiche die Behandlung der Blumen in der Régence und im frühen Louis XV.-Stil mit der in den siebziger Jahren an Bronzen in der Art von Gouthière und sofort wird das Bemühen, den Blättern und Blüten lebendige Bewegung zu geben, als ob sie im Winde rauschten, auffallen. Die größere botanische Korrektheit und zuweilen die wie nervöse Bewegtheit der Naturformen läßt sie oft wie Naturabgüsse — leblos, stillos erscheinen.

Einen verwandten Manierismus zeigt übrigens die gleichartige Skulptur, besonders die Kleinplastik der Falconet, Clodion und Boizot. Die ganz unantike Nymphenkunst dieser Meister kokettiert mit der Natur und erzeugt eine Art manierierten Naturalismus, dessen Pikanterie und Esprit wir freilich als etwas der Kunst des XVIII. Jahrhundert Eigenartiges empfinden und schätzen und für die sich auch in der gleichzeitigen Kleinplastik Deutschlands verwandtes beibringen läßt. Man vergleiche zum Beispiel die Porzellanplastik Johann Peter Melchiors in Höchst.

2. Der weibliche Einfluß auf den Kunstgeschmack und die Wiedergeburt der Antike.

Es ist richtig, daß dieser besondere Louis XVI.-Geschmack, der so bald an seiner Überfeinerung zugrunde ging, zu einem gewissen Grade durch den Einfluß der Frau auf die Kunst des XVIII. Jahrhunderts entstanden ist. Denn zu einem guten Teil ist diese Dekorationskunst, ist der Rokokostil im Salon und Boudoir, also im Dienste eleganter oder künstlerisch angeregter und anregender Weiblichkeit erst zu diesem Raffinement entwickelt worden. Im allgemeinen ist es gewiß richtig, daß ohne den Damenkultus der vorrevolutionären Zeit diese ganze überfeinerte Kultur

einer genußsüchtigen Gesellschaft nicht denkbar ist. Im einzelnen aber ist es nicht wahrscheinlich, daß die berühmten Maitressen oder daß selbst Marie Antoinette wirklich leitende Rollen in der Kunstentwicklung gespielt haben.

In dem bekannten Livre-Journal, in dem Lazare Duvaux die Geschäfte, die er von 1748 bis 1759 gemacht hat, sorgfältig notierte, lernen wir die Marquise de Pompadour als eine eifrige Käuferin von Kunstwerken aller Art kennen. Sie hat die Leidenschaft für altmodische Boullemöbel, daneben kauft sie exzentrische Rocaillegeräte, Chinawaren und zugleich Möbel im neuen steiflinigen klassischen Stile. Offenbar war ihr Geschmack der einer talentierten aber etwas launenhaften Frau, der man mehr aus Courtoisie denn aus Überzeugung einen leitenden Einfluß auf den Gang der künstlerischen Dinge zur Zeit Ludwigs XV. nachgesagt hat. So wenig die Kunstfreude der großen Marquise die Kunst in einen neuen Kurs gesteuert hat, so wenig hat auch der Umstand Einfluß gehabt, daß sie ihren zwanzigjährigen Bruder, den Marquis de Vandières, nachmaligen Generalintendanten der Künste, zu seiner Ausbildung nach Italien schickte. Seit Poussin war ja Rom das Mekka der Kunst, wohin sich unaufhörlich ein Pilgerzug von Künstlern und Kunstfreunden bewegte. Der junge Marquis reiste 1749 bis 1751 mit dem schon erwähnten Abbé Leblanc, mit dem Stecher Ch.-N. Cochin, dem ironischen und etwas philiströsen Bekämpfer des Rokoko,[28]) und mit dem Architekten Soufflot.

Der dekorative Neuklassizismus mit seiner steifen Architektonik und seinen antiken Formeln und Floskeln war ebenso eine notwendige Forderung der Zeit, wie die erwachende Sehnsucht nach der Natur, nach bürgerlicher Tüchtigkeit und antiken politischen Idealen. Um die sechziger Jahre ist er schon herrschend und entfaltet bis in die achtziger Jahre die letzte feine Blüte am Stamme der französischen Renaissance. In den Austattungen für die Dubarry, für Marie Antoinette, erst als Dauphine und seit 1774 als Königin, entspricht er allen Anforderungen eines graziösen Luxus. Der Stil hatte eine zu galante Vergangenheit, um nicht ebenso gut dem Raffinement der Courtisane wie dem kindlich heiteren Sentiment der Königin zu genügen. Marie Antoinette war ergriffen von dem sentimentalen Hang der Zeit, neigte wohl auch einmal zu der zum erstenmal auftauchenden Anglomanie — im übrigen liebte sie das Kokette, Gefällige, ohne einen bestimmten selbständigen Geschmack geltend zu machen. Wie die Ausdrücke style Pompadour, style Dubarry chronologisch und stilgeschichtlich keine klaren Begriffe darstellen, so hat auch die Bezeichnung style Marie Antoinette

nur den Wert einer Empfehlung, die man ausspricht, wenn man besonders reizvolle Gebilde der klassizistischen Richtung um 1780 anführt.

3. Der Stil Louis XVI. um 1760 bis um 1789.

Auch der Begriff style Louis XVI deckt nur unvollkommen, was er bezeichnen will. Der Stil der klassizistischen Reaktion gegen das Rokoko, auf den der Ausdruck gemünzt ist, hat, wie wir sahen (s. S. 76), eine etwa fünfundzwanzigjährige Vorgeschichte während der Regierungszeit Ludwigs XV. gehabt. Aber wenn auch die Kunstgeschichte wieder und wieder auf das chronologisch Unzulässige, auf das Unhistorische der Bezeichnung „style Louis XVI" hingewiesen hat, die Umgangssprache scheint nicht geneigt, das Schlagwort fallen zu lassen.

Eine notdürftige Hilfe aus dem Dilemma ist es, wenn wir die schon in den fünfziger Jahren anhebende und in den siebziger Jahren im wesentlichen fertige Stilphase der klassizistischen Reaktion als eine noch fortschrittlich schöpferische auffassen und in ihr den letzten freien Ausläufer der französischen Renaissance anerkennen. In dieser Periode wird die Willkür der Rokokodekoration überwunden, der Zusammenhang mit dem älteren dekorativen Klassizismus wiedergefunden und dank einer belebenden Anregung der Antike auch eine Zeitlang in nationalem Sinne weitergeführt. Bis in die achtziger Jahre währt diese Blütezeit. Aber das Ancien régime nahte seinem Ende. Seine luxuriöse höfische Kunst wurde verdächtigt. Der Ruf nach bürgerlicher Einfachheit, nach spartanischer Strenge wurde laut und die künstlerischen Ideale verloren ihre Flugkraft. Was nun folgt, ist ein allmähliches Absterben der formbildenden Phantasie, ist eine Ernüchterung, aus der weder der Sturm und Drang der Revolution noch die welterschütternde Macht des Kaiserreichs Rettung brachte. Die Antike, die römische und was man von der griechischen kennen lernte, beflügelte nicht mehr die Phantasie der Künstler, lieh ihnen nicht mehr die Handhabe zu naiven Kompromissen und graziösen Umbildungen: sie wurde zu einer Tyrannin, die die Phantasie zur Sklavin erniedrigte.

Mit dem Überhandnehmen antiker Formen in der Dekoration und mit dem Streben nach Einfachheit und Zweckmäßigkeit kommt in das Kunstgewerbe ein Zug von verständiger Nüchternheit, die nach dem sorglosen Luxus der vorhergehenden Zeit doppelt auffällt. Die Dekorateure schwärmen für einen rationellen zweckmäßigen Dekor und drängen immer mehr zu einer gelehrten, genauen Kopie

Abb. 46.
Wandfüllung aus Eichenholz in der Art Ledoux' um 1780.

Abb. 47. **Paneelfüllung, Holz geschnitzt und auf grauem Grund vergoldet.** Frankreich um 1785.

antiker Formen, und was sie im Glauben, der Antike gleichwertiges zu geben, vorbringen, wirkt kalt und leer oder ernst und schwer. Wo noch der heitere Geist der freieren Richtung der Regierung Ludwigs XVI. nachwirkt und noch etwas von der graziösen Phantasie dieser Epoche nachzittert, da gelingt es wohl Belanger und seinem Schwager Dugourc in dem Hôtel, das sie 1789 für die Tänzerin d'Hervieu einrichteten, kokette Räume im klassischen Stil zu schaffen. Aber man sehe nur, wie schon 1777, einige Jahre nach der Einrichtung von Louveciennes, als der Comte d'Artois der Königin Marie Antoinette den noch bestehenden Pavillon de Bagatelle in der kurzen Zeit von drei Wochen von Belanger bauen und einrichten ließ, die Kunst vor lauter Einfachheit geschmacklos werden konnte.[29]) Eine Armut der Phantasie, eine Trockenheit der Zeichnung im Detail herrscht da im Mobiliar, für die die mißverstandene Lehre von der edlen Einfalt der Antike verantwortlich ist. Immer mehr verzichtete der Künstler auf die Geltendmachung selbständigen Geschmackes, eigener Einfälle. Die antiken Vorbilder und die beliebten Embleme und Symbole sind zu einem Allerweltsformenschatz geworden, der für alle Bedürfnisse ausreicht. Noch bleibt die Technik gut, aber die Formen werden banal und steif, „zopfig": sie versimpeln.

4. Die Kunst von der Revolution bis zum Empire.

Die Revolution verschlimmert die Lage der Kunst und der Künstler.[30]) Nach dem Sturz der Monarchie und der Vertreibung des Adels, dessen Besitz wie der der Krone großenteils auf Auktionen verschleudert wird, ist es auch zu Ende mit den Luxuskünsten. Die Republik, das Direktoire schaffen nichts neues. Doktrinäre Einfachheit, tendenziöses Spartiatentum ist die Losung. David, der gewaltige Maler des Konvents — und später des Kaiserreiches —, hält die Kunst in antiker Zucht.

Das Konsulat ist nicht glücklicher, kommt über die pseudoantike Pose und graue bürgerliche Einfachheit nicht hinaus. Unter den Architekten, die seit dem Ende der Monarchie bis zum Sturz des Kaiserreiches sich hervortun, dominieren natürlich die Anhänger der Antike. Die älteren von ihnen wie Dewailly, Victor Louis, auch Brogniart hängen an der älteren Tradition des Klassizismus; für sie ist die Antike eine Bereicherung der Ornamentik, eine architektonische Mode. Ihr Neuklassizismus ist zögernd und äußerlich. Andere schließen sich enger an die Antike an, so Gondoin, Chalgrin oder Jean-David Leroy, Dufourny, Legevy, die zu einem gelehrten aber nüchternen

Purismus neigen. Daneben finden sich Vertreter einer Richtung, die der Dekoration feind sind und für die nackte Zweckform eintreten. Doch behalten die Freunde der Antike die Überhand, und zu ihrem Lager gesellt sich noch eine Gruppe Künstler, die wieder wie die älteren Klassizisten zur Zeit Ludwigs XV. die Anregungen aus der Antike ergänzen und beleben durch das Studium der italienischen Renaissance.

Abb. 48. **Füllung aus Ahornholz von W. G. Rogers.**
Paris um 1780.

Zu den Hauptvertretern der antikisierenden Richtung gehören Percier (geb. 1764, gest. 1838) und Fontaine (geb. 1762); ihr können noch angeschlossen werden Lequeu und die beiden Bellanger und Ledoux, die durch Bizarrerien und subjektive Einfälle auffallen und zum Teil verwirrend auf den Geschmack eingewirkt haben. Perciers und Fontaines Tätigkeit ist namentlich im Innenbau die geschmackvollste gewesen und muß als für die Zeit des Konsulates und des Kaiserreiches im besten Sinne charakteristisch gelten. Im Jahre 1800 wurden sie mit der Einrichtung der Malmaison betraut, dann wurden sie die Architekten des

Louvre. Schließlich wurde Fontaine 1813 der erste Architekt des Kaisers, doch hörte dadurch die Verbindung mit Percier nicht auf. Aus Fontaines Schule — er lehrte seit 1797 — sind weitaus die besten Architekten des folgenden Zeitalters hervorgegangen.

Im Jahre 1801 gaben Percier und Fontaine den *„Recueil de décorations intérieures, comprenant tout ce qui a rapport à l'ameublement"* heraus. Das Werk erscheint wie eine Fortsetzung der *„Diverse maniere d'adornare"* von Giovambattista Piranesi (s. S. 79). Die Herausgeber fühlen sich auch gar nicht als Kunst-Revolutionäre oder als Entdecker künstlerischen Neulands. Sie sagen selbst in der zweiten Ausgabe ihres Werkes, die 1812 erschien, daß ihr Ehrgeiz befriedigt wäre, wenn sie dazu beigetragen hätten, die Geschmacksprinzipien, die sie der Antike entnehmen, zu verbreiten und zu befestigen. Sie fürchten, daß der antike Geschmack von der veränderlichen Mode verworfen werden könnte. Deshalb wollen sie gegen den Geist der Mode kämpfen, der, was da ist, verachtet, weil es schon da ist, und gegen die Neuerungssucht, die nur das bewundert, was noch nicht dagewesen ist.

Abb. 49. **Entwurf zu einer Täfelung im Stile von Cauvet.** Bibliothek des Kunstgewerbe-Museums. Hdz. 2832.

Gegen die Richtigkeit dieser Ansichten ist nichts einzuwenden. Aber wenn man sich den Reiz klassizistischer

Dekoration, wie ihn die Räume des Petit Trianon, einige Zimmer im Schloß zu Fontaineblau noch zeigen, vorstellt und — die kunstöde Periode der Revolution überspringend — in die Interieurs des Konsulates und des Kaiserreiches tritt, dann wird die Einbuße, die der Geschmack erlitten hat, und die Ideenarmut der Kunst ganz offenbar.

Im Innern sind die zierlichen Holzschnitzereien des Täfelwerks verschwunden. Dafür treten Stuckreliefs in magerer Zeichnung und blasser Farbe auf. Marmorverkleidung, meist auch in Stuckimitation, wird Mode. Am häufigsten aber ist einfacher Anstrich. Die Papiertapeten kommen auf, denn die Zeit ist ökonomisch geworden. Man gewöhnt sich an den trügerischen Schein des unechten Materials. In Verbindung mit den Steinimitationen tritt nicht selten das Metall auf, aber nur selten echte Goldbronze. Das Kaiserreich tut in der Richtung sogar zu viel: im Vergleich zu der Kunst des XVIII. Jahrhunderts wirkt sein Dekor zuweilen protzenhaft vorlaut. Selbst in den Tuilerien und im Senatsgebäude sind Imitationen kostbarer Materialien angewendet worden. Auch Stoffdekorationen werden in hartem Faltenwurf gern an die Wand gemalt. Die Säulenordnungen werden zur Wandgliederung benutzt, an den Decken findet man meist plastische Kassetten, aber auch gemalte Velarien sind nicht selten; der Parkettboden zeigt geometrische Musterungen. Als Dekorationsmotiv figuriert alles, was schon Piranesi in gehäuften Kompositionen gesammelt hatte; die antike Ornamentik wird nur durch einige imperalistische Embleme vermehrt. Häufig sind leicht entworfene Wanddekorationen im Stil der Titusthermen, der Häuser von Pompeji und Herkulanum, Figürliches und Scheinarchitekturen — das alles findet sich verwertet. Zuweilen stoßen wir auch auf ägyptische Motive und, was am meisten auffällt, auf gotische Formen — zum Beweis dafür, daß die Kunst einer selbstständigen Fortbildung nicht mehr fähig ist und einem Eklektizismus verfällt, der in kurzer Zeit zu einer internationalen Schablone wird, mit der die originale schöpferische Formkraft erschlafft oder gänzlich vernichtet wird. Geschmackvolle Dekorationen wie etwa das um 1800 entstandene „etrurische“ Zimmer im Potsdamer Stadtschloß sind selten.

5. Beispiele im Berliner Kunstgewerbe-Museum.

Für die Entwicklung der Innendekoration seit dem Beginn der neuen klassizistischen Richtung unter Ludwig XV. bieten die Sammlungen des Berliner Kunstgewerbemuseums namentlich für die späteren Stadien eine Anzahl guter Bei-

spiele. Sie finden sich in dem Raum XXVIII vereint, der in seinen niedrigen Abmessungen und dem Dekor seiner Decke einigermaßen bürgerliche „Zopfstimmung“ erhalten hat.

Hinter der Glaswand, die Mobiliar aus dem Boudoir der Königin Marie Antoinette enthält (s. S. 105), sind Teile eines französischen Wandgetäfels aus den achtziger Jahren an der Wand angebracht (Abb. **47** auf S. 86). Der Kamin aus weißem Marmor und mit eingelegten Wedgwood-Platten, der die Mitte dieses Wandarrangements bildet, ist eine gute englische Arbeit von 1780. Die Verwendung solcher Wedgwoodplatten in blauer Jaspismasse und mit aufgelegten weißen Reliefs, deren Motive sich in streng antikisierender Richtung bewegen, war in den achtziger Jahren namentlich an Möbeln beliebt und wurde in Porzellan und Glas nachgeahmt. Übrigens gehören solche kleine Reliefdarstellungen, die in Stucco namentlich von italienischen Künstlern in Nachahmung der Antike geschickt hergestellt wurden, auch zu dem eisernen Bestand des Wanddekors. Sie bildeten dann in der gemalten Wanddekoration zentrale Motive, um die das Rankenwerk in Malerei sich entwickelte.

Die beste Wandfüllung in Eichenholzschnitzerei (94, 102 mit modernem Rahmen, Abb. **46** S. 85) zeigt eine geflügelte Herme, aus deren Hüften sich Akanthusranken, zur Spirale gewunden, entwickeln. Der Kopf der Herme, welche nach den Instrumenten, die sie mit ausgebreiteten Armen hält, als Architektur charakterisiert ist, trägt ein ionisches Kapitell, aus dem in freiem Schwunge Ranken sprießen, die in Rosetten endigen, denen zwei Putten entspringen, welche einen Kranz über die weibliche Gestalt halten. Den oberen Abschluß bildet ein Schwan und zierlich zu einer Girlande geknüpfte Fruchtbündel. Die Komposition ist meisterhaft und die Ausführung vollendet. Diese Qualität der Feinschnitzerei repräsentiert den klassizistischen Stil der achtziger Jahre in seiner edelsten Ausbildung. Verwandte Arbeiten, gleich vorzüglich im Geschmack wie in der Feinheit-schnitzerei, sind die möglicherweise auf Entwürfe des Architekten Ledoux zurückgehenden Täfelungen aus dem Hôtel d'Hallwill (jetzt in der Sammlung Guyot de Villeneuve, Portefeuille 369) und die Schnitzerei mit einer tanzenden Figur unter einem Baldachin im Musée des Arts décoratifs in Paris, von der das Berliner Museum einen Gipsabguß besitzt. Auch in den Räumen der Königin Marie Antoinette im Schloß von Fontaineblau findet sich ähnliches. Etwas geringer als diese Arbeiten ist die gleichzeitige Supraporte (98, 217) mit zwei Putten, die ein rundes Medaillon halten. Großzügiger ist die lange Eichenholztäfelung 97, 175. Der

Art Ledoux' nahestehend erscheint die schmale Eichenholztäfelung 92, 134. Eine hübsche Füllung aus Ahorn ebenda (Abb. 48) rührt von W. G. Roger in Paris her. — Bis zur Spielerei virtuos sind die Reliefschnitzereien eines in Berlin tätigen Franzosen Aubert Parent, von denen das Kunstgewerbe-Museum einige Beispiele (K, 3041 und 3042) besitzt.

Ein ganzes getäfeltes Louis XVI.-Zimmer in vorzüglicher Pariser Arbeit um 1775 besitzt das Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe. Es stammt aus einem Hamburger Patrizierhaus. Die Schnitzerei beschränkt sich auf reiche Festonborden in den großen Feldern und schmälere Pannelen mit Flechtwerk von Jasmin und Lorbeer. Die alte Malerei ist noch enthalten unter einem späteren Anstrich: der Grund war ein mildes Weiß, die Vergoldung der Blumen war in zwei Nüancen, die Bänder waren silbern. Auch das Leipziger Kunstgewerbemuseum hat 1904 eine schöne Louis XVI.-Füllung erworben, die im Stil an die Weise Salembiers erinnert.

Abb. 49 b. **Französischer Louis XVI.-Konsoltisch.**
Um 1770.

IV.

Das französische Mobiliar von der Mitte des XVIII. bis zum Beginn des XIX. Jahrhunderts.

1. Technische Neuerungen. — Zuzug fremder Handwerker. — 2. Jean-François Oeben. — 3. Jean-Henri Riesener. — 4. Die Ebenisten-Familie Jacob. — 5. Johann Ferdinand Schwerdfeger. Die Bronzen.

1. Technische Neuerungen. — Zuzug fremder Handwerker.

In dem Übergang von dem bewegten Rokokomobiliar zu einfacheren und ruhigeren Formen, wie sie der wiedererstarkte Klassizismus verlangte, tritt die reine Tischlerarbeit wieder mehr in den Vordergrund. Die Möbeltischler, die sich als *„menuisiers de placage ou de marqueterie"* von den anderen Ebenisten, deren Arbeit das geschnitzte Mobiliar und das geschnitzte Holzgetäfel bildete, absondern, sind im wesentlichen die Umbildner des neuen Mobiliars. Die Kunst der Fournierarbeit und mithin die Arbeit mit verschiedenfarbigen Holzeinlagen kommt naturgemäß um so mehr zur Geltung, als die Flächen der Möbel das Zuviel des Bronzebeschlags abgeworfen haben. Im Vergleich zu der Holzmarketerie am Beginn des XVIII. Jahrhunderts haben die Ebenisten ihre Palette: die farbigen Hölzer von verschiedenster Textur, erheblich vermehrt. Sie verstehen es, die Textur der Hölzer durch verschiedene Kunstgriffe im Schneiden des Holzes zu variieren, und sie sind Meister in der Tönung, der Beizung und Politur des Materials. Einlagen von Lackarbeiten, besonders aber von auf das feinste gemalten Porzellanplatten der Manufaktur von Sèvres, dann Wedgwood-Einlagen und Nachahmungen solcher erfreuen sich bis Ende der achtziger Jahre großer Beliebtheit.

Auffällig ist unter den Handwerkern die steigende Zunahme deutscher Einwanderer. Offenbar lag ihnen diese Art

der Arbeit und merkwürdig schnell haben sie den französischen Geschmacksansprüchen genügen gelernt. Ja, einige aus ihrer Menge haben sich zu Führern in ihrem Fache aufgeschwungen. Den Stilumschwung zur steifen und kalten Klassizität am Schluß des Jahrhunderts haben sie mit Konsequenz durchgeführt. Gewiß geben viele der Arbeiten aus der Spätzeit der Regierung Ludwigs XVI. und noch spätere Werke Anlaß zu Klagen über den Verderb des Geschmacks, aber nichts berechtigt dazu, den fremden Handwerkern allein die Schuld an dem Niedergang des französischen Geschmacks bis zu förmlicher Ohnmacht aufzubürden.[31]) Wie ihre französischen Kollegen haben die deutschen Konkurrenten denselben allgemeinen Einflüssen der Geschmacksverkümmerung unterstanden. Denn derselbe Niedergang, derselbe Bankrott der künstlerischen Phantasie zeigt sich mit derselben Deutlichkeit auf solchen gewerblichen Gebieten der Kunst, die unter einer deutschen Invasion von Handwerkern nicht zu leiden gehabt haben. Das Schicksal des französischen Ornamentstichs mag als zunächstliegend und besonders beweiskräftig angeführt werden.

Es scheint, daß die moderne Neigung, jeden Handwerker, der nicht anonym produziert, zu einer künstlerischen Individualität zu stempeln, mit der fortan die Kunstgeschichte zu rechnen hätte, rückwirkend dazu verleitet hat, den alten Handwerksmeistern eine zu selbständige Führerschaft zuzuschreiben. Ganz gewiß waren die Oeben, Riesener in ihrem Fache außerordentlich tüchtige Meister. Eine lange Lehrzeit hatten sie hinter sich, und im höfischen Dienst, bei Aufträgen, die kosten konnten, was es wollte, entwickelte sich ihr Geschmack und Qualitätssinn zu außerordentlicher Reife. Gewiß haben sie auch ihre eigenen Einfälle gehabt — aber selbständig haben sie den Stil, in dem sie arbeiteten, nicht geschaffen. Sie waren viel zu sehr auf die Zusammenarbeit mit den leitenden Architekten und anderen Künstlern angewiesen. Je mehr die neuere archivalische Forschung die Umstände aufdeckt, unter denen die Handwerker des XVIII. Jahrhunderts produziert haben, desto klarer sehen wir ihre Abhängigkeit von den Zeichnern und Architekten und merken, wie der Wert des einzelnen in der Kollektivität aufgeht. Das entlastet die Verantwortlichkeit der Möbeltischler und besonders der in Paris tätigen deutschen Handwerker für das allmähliche Versagen der künstlerischen Kraft in der dem Ende des XVIII. Jahrhunderts zutreibenden Entwicklung.

Zur Veranschaulichung dieser Wandlungen im Möbelstil wählen wir aus der Menge Ebenisten einige aus, die zu hervorragenden Arbeiten herangezogen worden sind und die die Merkmale der Stilwandlung deutlich zeigen, besonders

aber wenn sie durch bezeichnete Werke im Berliner Kunstgewerbemuseum oder in anderen deutschen Sammlungen gut vertreten sind.

2. Jean-François Oeben.

Für die beginnende Reaktion gegen das Rokokomobiliar kann die Tätigkeit Oebens als typisch gelten.

Jean-François Oeben war durch Abstammung Deutscher — sein Vater war Postmeister in »*Eusbern, en Allemagne*«, etwa Eschborn? —; er hatte einen Bruder Simon-François Oeben, der ebenfalls Ebenist gewesen ist und den älteren Bruder überlebt hat. Beide hatten in den Louvregalerien bei Boulle gearbeitet. Namentlich Jean-François Oeben muß hervorragendes geleistet haben, er gehörte, wie wir aus dem Livre-Journal von Lazare Duvaux und mehr noch aus dem Inventar, das 1763 nach seinem Tode über seinen Besitz aufgenommen wurde, entnehmen, zu den Lieferanten der Marquise de Pompadour. Für ihre Schlösser in Ménars und Auvilliers hatte er Möbellieferungen. Auch bei Hofe stand Oeben in hoher Gunst, sonst wäre ihm gewiß ein so großer Auftrag, wie der der Anfertigung eines prächtigen Bureaus — des berühmten *bureau du Roi* im Louvre — nicht zuteil geworden. (Abb. 50.) 1760 bekam Oeben diese Bestellung, und es ist anzunehmen, daß der Entwurf dieses prächtigen Möbels von Oeben herrührte. Bis zu seinem Tode 1763 hatte er auch einiges an dem Werke vorangebracht. Detailarbeiten, die das Vorhandensein eines fertigen Entwurfes für das Ganze voraussetzen, lagen vor. Eine Anzahl Bronzegüsse waren zur Ziselur fertig, andere Bronzen im Rohguß vorhanden; endlich führt das Inventar noch einige Modelle für das bureau du roi in Zinnguß auf.[32]) Als im Jahre 1767 die Witwe Oebens sich entschloß, den Jean-Henri Riesener aus Gladbach (1735 geboren), den ersten Gehilfen *(premier garçon)* im Geschäfte ihres Mannes, zu heiraten und eine Aufstellung ihres Vermögens vorgenommen wurde, da finden sich schon erhebliche Auslagen für die Arbeit am bureau du roi verzeichnet. Danach scheint aber auch der Anteil Rieseners an dem Werk größer gewesen zu sein, als man bisher — ehe man das Sterbejahr Oebens kannte — anzunehmen geneigt war. Wahrscheinlich war die Marketerie des Möbels und der komplizierte Mechanismus des Zylinderbureaus das Werk Rieseners, das er nach langer mühevoller Arbeit vollendet und als sein Werk 1769 signiert hat. Aber wie aus dem Mémoire[33]) hervorgeht, das Jean-Henri Riesener bei der Ablieferung des Bureaus einreichen mußte, lernen wir noch Mitarbeiter kennen. Die Bronzebeschläge sind von

Duplessis und Vinaut (Guinaud?) modelliert und von Louis-Barthélemy Hervieux gegossen und ziseliert worden.

Auch dies Meisterwerk der Möbeltischlerei und Bronzearbeit hat wie fast alle aus königlichem Besitz stammenden Möbel mannigfache Restaurationen und Veränderungen erfahren. Es hat gelitten: die Uhr mit der Galerie und den daraufsitzenden Vasen ist ursprünglich anders gewesen, das

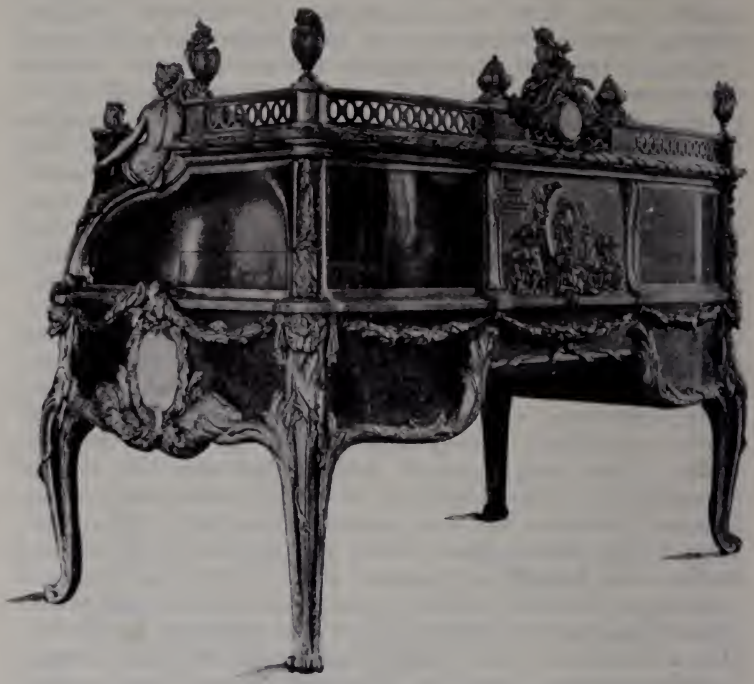

Abb. 50. **Das Bureau du roi im Louvre.**
Von Oeben und Riesener. Vollendet 1769.

Medaillon mit der Minerva trug die Züge Ludwigs XV., und die Medaillons in Biscuit der Manufaktur von Sèvres sind späterer Ersatz für die in dem Mémoire Rieseners erwähnten Monogramme des Königs.

Der kräftige Unterbau des Möbels mit den kurzen im Bogen geschwungenen Beinen, mit den Palmzweigwulsten erinnert an die kraftvolle Art gewisser Régence- und früher Louis XV.-Möbel, aber es hat doch schon mehr Merkmale des sog. Stils Louis XVI, wenn auch noch Rokokogeist und

Schwung erkennbar bleiben. Wären die Palmzweigwülste nicht so von knittrigem Bandwerk umschlungen, das vorn auf der mittleren Schublade in einer echten Louis XVI.-Schleife ausflattert, wären nicht reichlich Girlanden in der goldschmiedartigen Modellierung des klassizistischen Stils verwendet und machte sich nicht eine gewisse Straffheit in der horizontalen Gliederung bemerkbar — das Werk müßte aus dem Formenkreis der korrekten Louis XVI.-Möbel ausscheiden. Die Marketerie von Blumen und Emblemen wirkt in hellen Tönen und bildet mit dem Goldton der Bronzen *(or moulu)*, die an gewissen Stellen poliert *(bruni)* sind, eine

Abb. 51. **Zylinderbureau, Mahagoni mit Bronzebeschlag.**
Im Louvre.

feine Harmonie. Die reizenden weiblichen Figuren mit den schwungvoll und ganz rocailleartig bewegten Lichtarmen sind in der Modellierung und Ziselierung vollkommen.

Die Form der Zylinderbureaus mag auf eine Anregung des Grafen Kaunitz, Botschafters der Maria Theresia, zurückgehen; sie fand vielfache Nachachmung, wie denn auch das bureau du roi in verschiedenen Varianten existiert. Die interessanteste ist diejenige, die in Herfordhouse bewahrt wird (Molinier, Wall. Coll., pl. 27 bis 29): ein in wenigem abweichendes bureau von Riesener, 1769 datiert; es ist mit dem Monogramm des Königs von Polen Stanislaus Leszinski versehen, der freilich bereits 1766 gestorben war. Es fehlen nur die

Figuren mit den Leuchtern, und die Marketerie ist in allen Teilen anders als bei dem bureau du roi. Ebenfalls vereinfacht ist ein Exemplar, das sich in Buckingham Palace befindet; endlich besitzen der Baron Ferdinand von Rothschild in London, der König von Belgien und die Baronin Mathilde von Rothschild in Frankfurt a. M. sehr viel kleinere und vereinfachte Wiederholungen oder Abkömmlinge des Bureau du Roi.

Der Frankfurter Sekretär hat für uns noch deshalb ein besonderes Interesse, weil Teile seines Bronzebeschlags wiederkehren an einem Schreibtisch mit Rollverschluß, den

Abb. 52. **Einfacher Mahagonisekretär mit Bronzebeschlag.**
Im Kunstgewerbe-Museum zu Leipzig.

das Berliner Kunstgewerbemuseum unlängst erworben hat. Daß die Bronzebeschläge mitunter von Werkstatt zu Werkstatt gewandert sind, haben wir schon hervorgehoben (s. S. 74), gewiß sind sie auch verwendet worden, um gelegentlich einem ursprünglich einfachen Möbel eine reichere Zier zu geben. Dieser Fall scheint bei dem Berliner Zylinderbureau vorzuliegen: ein ursprünglich einfaches Bureau aus Mahagoni in der Form, die in den achtziger Jahren des XVIII. Jahrhunderts häufiger wird, hat durch nachträglich angebrachte Messingleisten, durch Beschläge an den Verschlüssen, durch Leuchterappliken im Stile Oebens eine

reichere Dekoration erhalten. Im einzelnen können dieselben Beschlagstücke an anderen Möbeln aus der Zeit von 1760 an nachgewiesen werden. (Abgebildet in Molinier-Marcou, Expos. rétrospective de l'art français. 1900.)

Aus der Häufigkeit von Zylinderbureaus ersieht man, wie sehr die im ganzen einfache Formgebung und der Mechanismus dieser Art Schreibtische mit Rollverschluß beliebt gewesen ist. In noch einfacheren Gestaltungen ist das Zylinderbureau weit verbreitet worden, es war ein Lieblingsmöbel der Biedermaierzeit und hat sich bis in unsere Gegenwart als so praktisch bewährt, dass die moderne „Erfindung" der amerikanischen Pulte mit Rollverschluss eigentlich ganz überflüssig gewesen ist.

Ein in der Formengebung nur noch im Kontur des Tisches an den Stil Louis XV erinnerndes Cylinderbureau in einfacher Mahagoniarbeit besitzt der Louvre. (Abb. 51.) Der Bronzeschmuck beschränkt sich dabei auf zierliche Leisten, welche Felder bilden, die Krallenfüße begleiten und die Tischplatte mit einem zierlichen Akanthuskonsol stützen, dessen Volute leichtes Blattwerk hervortreibt. An den Seiten ist ebenfalls Bronzebeschlag angebracht. Ein ähnliches einfaches Stück, aber mit guten spärlich angebrachten Bronzen, besitzt das Leipziger Kunstgewerbe-Museum (Abb. 52).

Die Gruppe der Schreibtische mit Rollverschluß, der Zylinderbureaux, hängt in den reicher ausgestatteten Exemplaren gewiß noch mit der Weise Oebens zusammen. Leider wissen wir nur wenig von authentischen Arbeiten Oebens. Was aber im Jones Bequest und aus dem Pariser Garde Meuble von Oeben gezeigt werden kann (im Louvre, s. Molinier Mob. pl. 27), bestätigt diese Vermutung: sie zeigen in den Bronzen eine gewisse Strenge und saftige Derbheit, und entsprechend dieser kräftigeren Metallwirkung ist die Holzmarketerie auf einen tieferen Ton gestimmt (s. S. 101).

3. Jean-Henri Riesener.

Die Holzmarketerie ist aber der Hauptruhmestitel von Oebens Gehilfen und Nachfolger Riesener gewesen. Er weiß sie in der Zeichnung wie in der Tonwirkung der Mode, die immer mehr auf leichte und helle Wirkungen ausgeht, anzupassen. Auch in der Formgebung der Möbel ist Riesener entschieden fortschrittlich gesinnt. Die Fabrikation der noch bis Ende der 80er Jahre beliebten Boudoirmöbel mit geschwungenen Beinen *(pieds de biche)* und leichten Ausbuchtungen des Körpers *(chantournement)* scheint er anderen überlassen zu haben, einem Denizot z. B.[34]) Riesener

und seine nicht weniger geschickten Rivalen Jean-François Leleu und Charles-Claude Saunier bringen die gerade Linie, die glatte Fläche und den rechten Winkel wieder zu Ehren. Eine Weile lang beobachten wir noch in der Form kurze stämmige aber geschwungene Beine, Ausladungen *en arc* und leise Flächenbiegungen bei den vortretenden Möbelteilen, während der Bronzedekor frank klassizistisch wird: gerade gezogene Leisten mit Perlenschnüren, Flechtwerkfriese und Rosetten, Wellen und Maeander und an den Kanten selbst schmale Konsolen mit Triglyphen u. a. Zuweilen werden auch Rückgriffe auf die Weise Boulles beobachtet.

Abb. 53.
Kommode mit Marketerie und Bronzebeschlag von Riesener.
(„Erste Manier.")

Zu diesen oft robusten Werken gehören eine Anzahl Sekretäre (z. B. in der Wallace Collection, Molinier pl. 30 und 40) und niedrige Kommoden mit in der Regel zwei Kästen, die aber auf die Verteilung des Dekors keinen Einfluß gewinnen. Der Dekor gliedert gewöhnlich die Vorderseite der Kommoden in zwei kleinere Felder und ein größeres Mittelfeld.

Die Marketerie neigt mehr und mehr zu geometrischen Musterungen und ihre Tönung pflegt um so tiefer zu sein, je breiter die Bronzeappliken in Leisten, Handgriffen u. dgl. behandelt sind. In der Regel tragen die schweren niedrigen

Kommoden mit Geschmack ausgewählte farbige Marmorplatten.

Das Berliner Kunstgewerbemuseum besitzt ein gutes und mit dem Brandstempel RIESENER bezeichnetes Exemplar dieser Möbelgattung (95, 113) (Abb. 53). Diese Kommode drängt den etwas gebauchten Mittelteil wenig vor, mit einem wenig gebogenen Ablauf (*en arc*) nach unten. Die Füße sind kurz und geschwungen. Die Marketerie der Mittelteile zeigt einen Blumenstrauß, der einem Akanthuskelch entwächst, während an den Seitenteilen geometrische Muster in bunter Holzeinlage fourniert sind. Unter der großen Marmorplatte zieht sich ein Flechtband *(torsade)* in Bronze hin, an den Kanten sind Konsolen mit Widderköpfen von vorzüglicher Arbeit. Die Bronzeapplike auf dem Ablauf der Kommode finden wir genau so wieder auf einer einfacheren Kommode im Victoria and Albert Museum (Nr. 1113) und an zwei Eckschränken *(encoignures)* mit Blumenmarketerie im Jones Bequest und auch sonst öfter.

Dies öftere Vorkommen ein und derselben Appliken an Möbeln verschiedener Art und verschiedener Zeit, wie wir es schon beobachten konnten (s. S. 98), ist ein Beweis für die Tradition der Werkstatt und dafür, daß die Beschläge in größerer Zahl verhandelt werden konnten. In diesem Falle scheint das Modell der Bronzeendigung bereits in Oebens Werkstatt benutzt worden zu sein, denn die im Victoria and Albert Museum bewahrten Eckschränke und ebenda ein großes Klappbureau tragen den seltenen Stempel J. F. OEBEN. Da Oeben 1763 starb, geben diese Appliken einen Anhalt zur Datierung; an der Kommode Rieseners, der erst 1768 Meister wurde und seitdem erst seine Möbel stempeln durfte, sind sie also ein Rückgriff auf den Formen- oder Modellschatz des Vorgängers.

In der Sprache der Händler und Amateure redet man von einer ersten und zweiten Manier Rieseners und hat sich gewöhnt, bei den Worten *première manière de Riesener* an die Möbel zu denken, die vor der Vollendung des Bureau du roi (1769) liegen und die Werkstatttradition Oebens im wesentlichen aufrecht erhalten. Die Möbel seiner zweiten Manier seit den siebziger Jahren sind zierlicher und strenger, sie repräsentieren den Geschmack, der in den Einrichtungen für die Salons und Boudoirs der Marie Antoinette hervortritt.

Ein berühmtes Beispiel für die zweite Phase der Stilentwicklung ist ein Damenbureau, das Riesener im Jahre 1777 angefertigt hat (jetzt im Louvre Abb. 54). Es ist ein Pult mit Rollverschluß, hell marketiert; es steht auf einem Tisch mit drei Kästen, von denen der mittelste, der wie üblich zurückspringt, mit einer fein ziselierten Reliefplatte mit

musizierenden Putten in der Art geziert ist, wie es der Abguß 98, 209 in Schrank 339 zeigt. Die Tischbeine sind straff und dünn, an den Kanten werden sie von Bronzeleisten eingefaßt. In derselben Weise umfassen dünne fein ziselierte Bronzeleisten alle übrigen Teile des Möbels. Um die Schlüssellöcher der Seitenkästen sind Appliken mit reichen Ranken mit Blumen gesetzt. Die Marketerie des Pultmantels zeigt in der Mitte ein ovales Medaillon, sonst geometrischen Dekor in hellen Hölzern. Die Töne der Bronze und der Holzfarben sind fein abgestimmt und auf die

Abb. 54. **Damenbureau von Riesener im Louvre.**
Von 1777. („Zweite Manier.")

Modellierung und Ziselierung der feuervergoldeten Bronzen ist eine Sorgfalt verwendet, die an Gouthière denken ließe, wenn nicht eine ganze Schar von Modelleuren und Vergoldern ersten Ranges, mit denen auch Riesener in Verbindung gestanden hat, gleich vollendete Arbeiten hinterlassen hätten.

Diesen selben mit goldschmiedartiger Feinheit durchgeführten Bronzebeschlag, der allein der Spätzeit des Louis XV und der Zeit Ludwigs XVI. angehört, findet sich auch auf größeren Möbeln, die in ihrer allgemeinen Anlage an die ältere, erste Manier des Meisters erinnern. Wenigstens eine

Arbeit derart sei erwähnt: die prächtige hellgetönte Kommode im Louvre, die früher im Marineministerium bewahrt wurde (Molinier pl. 73). Sie hat die Dimensionen der Berliner Kommode (S. 100), sie ist strenger in den Linien und ihr Dekor ist ganz Louis XVI. Auf dem Rautenmuster mit Rosetten, das den Grund der Marketerie bildet, befindet sich in der Mitte ein ovales Medaillon mit einem Blumenbukett, als Rahmen darum sind Bronzegirlanden in feinster naturalistischer Durchführung angebracht. Die gleiche Schärfe und preziöse Zierlichkeit in der Zeichnung und Modellierung jeder Blume, jeden Blattes zeigt der geflochtene Girlandenfries, zeigen die hängenden Glieder an den abgeschrägten Ecken und die Füllhörner mit Blumen am unteren Ablauf der Kommode.

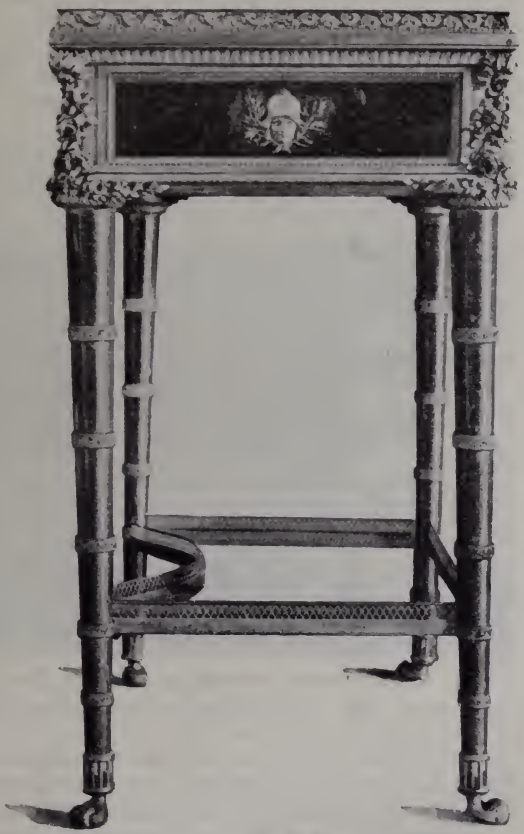

Abb. 55. **Tischchen der Marie Antoinette von Riesener im Louvre.**
1781. („Zweite Manier.")

Die Bronzekunst, die hier in höchster Vollendung gezeigt wird, ist schon manieriert, sie ist überfein und kann vom dekorativen Standpunkt mit der Weise der älteren Kunst es nicht aufnehmen. Wie die Modellierung und Ziselierung des zierlichen Bronzebeschlags an den koketten Möbelchen oft mehr an die Feinheit von Goldschmiedearbeiten erinnert — die übrigens während des ganzen XVIII. Jahrhunderts in virtuosester Weise geübt

wird —, so finden wir zuweilen in den verschiedenfarbigen Tönungen der Bronzen auf Glasgrund oder Stahlgrund Effekte, wie sie die Dosenfabrikanten der Zeit nicht raffinierter angewendet haben. Man betrachte darauf hin die delikate Feinarbeit an dem köstlichen Möbelchen im Louvre (Abb. 55), das von Riesener für Marie Antoinette geschaffen worden ist; ein Gegenstück dazu besitzt der Baron Alphons von Rothschild in Paris, bei dem die Tischplatte einen anderen Dekor zeigt. Solange diese außerordentliche Finesse der Bronzen am Luxusmobiliar von Meistern wie Gouthière, Thomire, Forestier herrührt, hält sie sich trotz ihre Preziosität;

Abb. 56. **Pfeilerschrank, Mahagoni mit vergoldetem Bronzebeschlag.** Bezeichnete Arbeit von P. ROUSSEL, Paris um 1770. Aus Schloß Rheinsberg.

in den Händen späterer minder geschickter Künstler wird diese Art Arbeit ein ärgerliches Spiel mit spitzigen Kleinlichkeiten von magerer dekorativer Wirkung.

Indessen hat Riesener nicht nur Luxusmöbel für den Hof geschaffen — die Wallace Collection, Windsor Castle bewahren noch glänzende Beispiele —, während der Revolution machte er auch ganz einfache, geradlinig korrekte und pseudoantike Möbel mit spärlichem Bronzebeschlag. Riesener — der bis 1806 lebte und seine Industrie zugrunde gehen sah — ist somit einer der Vorkämpfer für das schlichte Mahagonimöbel. Eine Menge bürgerlicher Möbel, streng aber bequem im Bau, sind in vollendeter Arbeit aus seiner Werkstatt hervorgegangen.

Die Tätigkeit der meisten Ebenisten in der Umgebung Rieseners gravitiert nach zwei Idealen; entweder sie wollen zierlich Gefälliges geben oder streng Klassisches. Im ersten Falle erreichen sie oft hübsche Wirkungen. Für die Luxusbedürfnisse der eleganten Frau wissen sie vortrefflich zu sorgen. Sie machen bequeme, leicht transportable, niedliche Möbelchen aller Art, von denen wir manches nicht mehr entbehren mögen; oft aber auch sind diese Sächelchen meskin und spielerig. Im anderen Falle folgen sie strikt den trügerischen Theorien derer, die in allem eine Widererstehung antiker Formen erleben wollen. Aber hier waren sie weniger vom Glück begünstigt, denn aus den Rückgriffen auf die Antike sind wohl mitunter antiquarisch korrekte, aber viel mehr trockene und langweilig „zopfige" Möbel hervorgegangen.

Die Produktion bis zum Ende des Ancien Régime ist noch immer außerordentlich groß. Aber es hätte in diesem Handbuch wenig Sinn, auch nur die bekanntesten Ebenisten der Zeit kurz abzufertigen, weil die Sammlung des Kunstgewerbe-Museums nur wenige Beispiele ihrer Art besitzt.

4. Die Ebenisten-Familie Jacob.

Gut vertreten ist aber einer der berühmtesten französischen Ebenisten, Georges Jacob, der wie Riesener verschiedenen Moden gehuldigt hat. Er ist das Haupt einer Kunsttischlersippe, die durch drei Generationen in Paris hervorragend tätig geblieben ist. Georges Jacob stammte aus Burgund, wurde am 4. September 1765 Meister, erhielt 1784 den Titel eines *Fournisseur des Menus Plaisirs* und war bis 1793 tätig. Sein Geschäft war umfangreich, für den Hof hat er viel geliefert; besonders für die Neueinrichtungen der Königin Marie Antoinette. Im Louvre in Paris zeigt ihn ein aus dem Schlosse von Fontainebleau stammender Konsoltisch von seiner besten Seite: als einen meisterhaften Holzschnitzer (Molinier Mob. pl. 95). An jedem der säulenförmigen Tischfüße sind zwei elegant bewegte geflügelte Sirenen angebracht, die die Zarge stützen helfen.

Einige Möbel, die, wie der Inventarvermerk an ihnen besagt, aus dem »*boudoir de la reine à Versailles*« stammen, hat das Berliner Kunstgewerbe-Museum 1895 erworben. Sie waren 1790 von dem Besitzer eines Logierhauses im Bade Pyrmont erstanden worden und haben zur Ausstattung einer Wohnung gedient, die die Königin Luise 1797 als Kronprinzessin und 1806 als Königin bezogen hat. Von der Garnitur (Abb. **57, 58, 59**) sind erhalten: drei gepolsterte Armstühle (65, 147/148), ein Kaminschirm (*écran* Abb. 58), ein

Abb. 57.
Rahmenkrönung des Kaminschirmes Abb. 58.

einfacher gepolsterter Stuhl und endlich der Bezug eines Divans. Wahrscheinlich waren diese reizvollen um 1780 entstandenen Möbel für den jetzt als Salon de la reine bezeichneten Raum im Versailler Schloß bestimmt (Portefeuille 492), denn gewisse Motive der Dekoration dieses Zimmers kehren an den Stuhlgestellen wieder. Die Schnitzarbeit und die Vergoldung dieser mit dem Stempel JACOB gezeichneten Möbel sind von vollendeter Meisterschaft — im Entwurf mögen sie inspiriert sein von dem Architekten Jules-Antoine Rousseau, wie ja in anderen Fällen Jacob Entwürfe von Jean-Démosthène Dugourc, Gaudouin oder de la Londe benutzt hat. Gerade solche Stühle, Betten, Kaminschirme werden als die Spezialität Georges Jacobs angegeben.

Die Berliner Möbel gehören zu dem besten, was wir in der Art von Jacob kennen. Den Lehnstuhl tragen Beine, die aus Pfeilbündeln gebildet sind. Die Zarge zeigt einen zierlich unterschnittenen Blätterfries mit Perlen. Die Armlehnen werden vorn von Sphinxen getragen, deren aufwärts gerichtete Flügel gewundene Säulen umspannen, auf denen als Abschluß des Armbrettes zottige King Charlesköpfe angebracht sind. Der Rahmen der Rückenlehne wird von zwei Fackeln gehalten, um die sich Epheu rankt. Die Bekrönung des Rahmens bildet ein Medaillon, um das sich zwei mit Blumen und Früchten gefüllte Hörner schlingen, deren äußerste Enden in den Kopf des gallischen Hahns und des österreichischen Adlers auslaufen. Die Polsterung mit einem losen Kissen im Sitz besteht aus Seidenatlas von heller Fliederfarbe und ist mit einem leichten Rankenmuster in hellen Tönen bestickt.

In den dekorativen Motiven stimmen die übrigen Marie Antoinette-Möbel mit dem Lehnstuhl überein. Bei dem Schirm finden wir als Stützen die Sphinxe wieder und die epheuumrankten Fackeln, die obere und untere Rahmenleiste entspricht der Zargenleiste an den Stühlen und als Bekrönung dient dasselbe Füllhornmotiv wie bei den Stühlen. Einige verwandte Stühle befinden sich im Louvre.

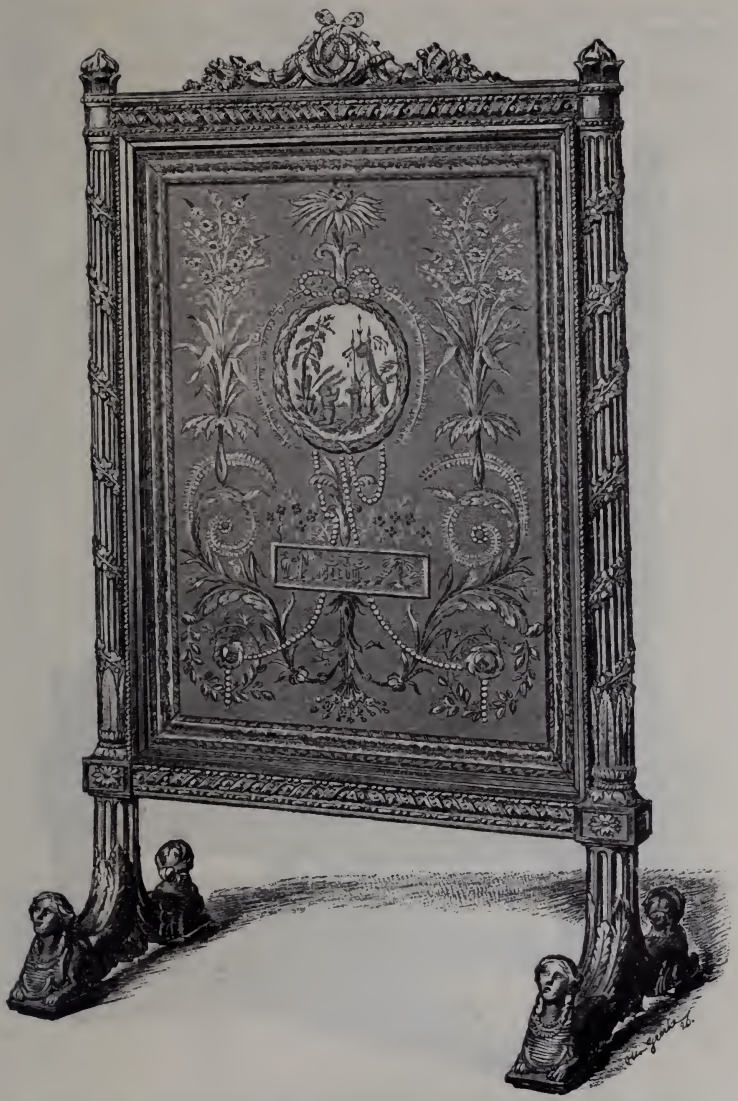

Abb. 58. **Kaminschirm aus einem Boudoir der Marie Antoinette.**
Um 1780. (cf. Abb. 57.)

Das schönste Beispiel der Kunstfertigkeit Jacobs im Geschmacke des Stils Louis XVI. ist ein aus einundzwanzig Stücken bestehendes Salonmobiliar mit Bezügen in Beauvais-

gobelins, das dem Comte de Greffulhe in Paris gehört. Mehrere Beispiele seiner Stuhlmöbel im Louvre.

Ein ganz einfacher Stuhl mit weißgrüner Lackmalerei trägt den Stempel G. JACOB eingebrannt (97, 117), er ist etwa ein

Abb. 59.

Fauteuil mit losem Kissen aus einem Boudoir der Marie Antoinette.

Um 1780.

Jahrzehnt jünger als die Möbel aus dem Boudoir der Marie Antoinette. Ob aber ein H. G. JACOB zeichnender Meister identisch ist mit Georges, ist vorderhand nicht auszumachen,

denn es hat einen Namensvetter Henri Jacob gegeben, der 1779 in die Zunft als Meister aufgenommen worden ist. Dieser Stempel mit dem H. findet sich auf einer zierlichen um 1780 entstandenen Fußbank mit verdecktem Spiegel (95, 118), ein sogenanntes *tabouret indiscret.* Die Holzschnitzerei ist grün bemalt und zum Teil vergoldet; die Stoffpolsterung ist nicht die ursprüngliche.

Wie das ebengenannte Möbelchen verdankt auch die Form der sog. *Voyeuse* (auch *voyelle*)[35] ihre Entstehung dem Raffinement des XVIII. Jahrhunderts. Um 1740 kamen diese dem Rauchstuhle verwandten Stühle zum Rittlingssitzen oder Knien auf, um bequemer beim Spiel zusehen zu können. Der Stuhl, den wir aus den Sammlungen des Kunstgewerbe-Museums abbilden (Abb. 60), ist um 1780 entstanden. Seine Schnitzerei — man beachte die Rosenfüllung unter dem Armbrett — ist vortrefflich, sie ist einfach weiß gestrichen. Die Polsterung ist neu. Den immerhin spärlichen Formenschatz am Mobiliar dieser Zeit lernen wir noch kennen an einem aus Nußbaumholz geschnitzten Tabouret mit gefüllten Köchern als Füßen (90, 286), an einem weiß lackierten Konsoltisch mit einem hübschen durchbrochenen Fries, in dem die Fackel und der Köcher Amors die Mitte bilden (95, 66), dann in zwei vergoldeten bequemen Lehnstühlen *(fauteuils à la reine)* (90, 247), von denen der eine eine frei gearbeitete Lehne hat mit modernem Bezug und der andere etwas einfacher in der Form (87, 695), aber doch sehr geschmackvoll ist.

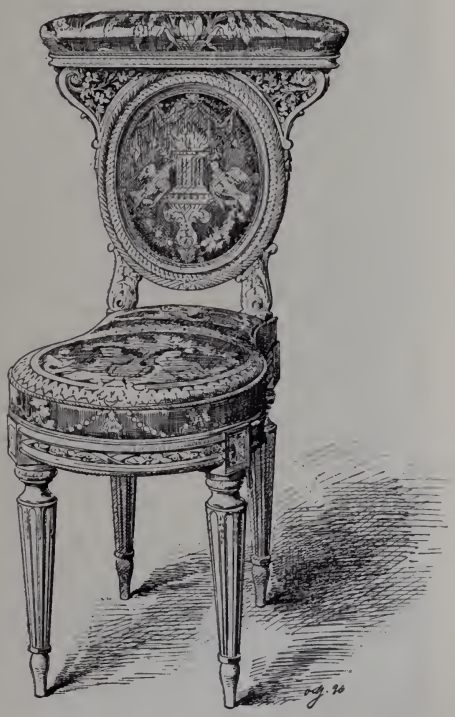

Abb. 60. **Stuhl zum Rittlingsitzen.** (Voyeuse.) Um 1780.

Zierlicher, feiner ist die Schnitzerei an einem gleichzeitigen alt gepolsterten Stuhl, der in der Zarge die Bezeichnung L(ouis) DELANOIS trägt. Von diesem Ebenisten wissen wir freilich nur, daß er am 27. Juli 1761 als Meister in die Zunftrolle eingetragen worden ist, aber diese Arbeit sowie andere mit demselben Stempel in Pariser Privatbesitz lehren ihn als einen ausgezeichneten Schnitzer schätzen.

Für den Maler David führte Georges Jacob 1789 ein Mobiliar aus ganz im antikisierenden Stil. David selbst und sein Schüler Charles Moreau hatten mit Benutzung römischer und etruskischer Vorbilder die Zeichnungen entworfen. Auf manchen Bildern Davids, auf dem Bildnis der Madame Récamier, auf dem Bilde mit der Darstellung der Helena und des Paris — beide im Louvre — sieht man diese klassischen Pedanterien: Mahagonimöbel mit dünnem Bronzebeschlag und roten Überzügen. Der Erfolg war außerordentlich, und der Tapezierer Boucher konnte sich im Journal de la Mode et du Goût (Juli 1790) zu dem emphatischen Ausruf begeistern, daß nun die gefestete Freiheit in Frankreich den reinen antiken Geschmack wiedergebracht habe. Noch einmal lenkte Georges Jacob die allgemeine Aufmerksamkeit auf seine Arbeiten, als er nach Zeichnungen von Percier und Fontaine den Sitzungssaal des Konvents möblierte.

In den Tagen des Terrorismus konnte er sein Geschäft weiterführen, während eine Menge anderer Handwerke und Industrien in den unruhigen Zeiten auf lange zugrunde gingen. Georges Jacob zog sich bald von dem Geschäfte zurück und übergab es seinem Sohne François-Honoré, der sich zum Unterschied von seinen zwei Brüdern nach einem Landgut der Familie Desmalter zubenannte.

Wie bezeichnend auch die Tätigkeit Desmalters für das, was man Empirestil nennt, gewesen ist, die Bemerkung, daß er ganz abhängig von Percier und Fontaine gewesen ist, muß uns genügen. Ebenso können wir uns weder mit Martin Carlin, dessen Spezialität Lackmöbel waren und der in der femininen Delikatesse seiner Arbeiten für das Schloß Bellevue (eine Kommode und zwei *encoignures* im Louvre) den Geschmack der Königin Marie Antoinette vielleicht am besten traf, abgeben, noch mit dem Deutschen Wilhelm Benemann, von dem jetzt im Louvre monumentale Möbel im klassizistischen Geschmack zu sehen sind (Molinier Mob. 72, 79, 80). Wohl aber verdient in diesem Handbuch ein anderer deutscher Ebenist, Johann Ferdinand Schwerdfeger, ein genaueres Zusehen, während der berühmte David Röntgen, der in Paris ein Magazin unterhielt, aber nicht zu der Zunft gehörte, auch nicht den zu Franzosen gewordenen Ebenisten zugerechnet werden darf und an anderer Stelle besprochen werden wird.

Abb. 61. **Schmuckschrank der Marie Antoinette.**
Von Schwerdfeger, Degault und Thomire.

5. Johann Ferdinand Schwerdfeger. Die Bronzen.

Schwerdfeger ist der Schöpfer des Schmuckschrankes gewesen, den die Stadt Paris 1787 der Königin Marie Antoinette darbrachte (jetzt im Louvre Abb. 61). Er ist aus

Mahagoni mit reichem Beschlagwerk und ruht auf einem achtfüßigen Konsol. Je vier Füße, aus Pfeilerbündeln bestehend, mit korinthisierenden Kapitellen und Adlerköpfen, sind nahe den Fußenden zusammengefaßt. Ein reicher Akanthusfries umgürtet die Zarge. Girlanden und Biskuitmedaillons sind reichlich verwendet. Der eigentliche Schrankaufsatz wird durch Karyatiden, welche die Jahreszeiten personifizieren, in drei Felder geteilt, deren mittleres ein rundes Medaillon enthält, während die Seitenfelder mit Hochfüllungen in Hinterglasmalerei von Degault geziert sind.

Abb. 62. **Kaminbock aus Bronze.**
Paris 1786. Skulptur von Boizot, Ziselur von Thomire.

Wedgwoodeinlagen in schmalen Feldern und Bronzefriese mit antikisierenden Palmetten und Flechtwerke vollenden den Aufputz dieses Möbels.

Es ist ein charakteristisches und frühes Beispiel für die Verwirrung, welche durch die neue klassizistische Richtung in die Möbelkunst gedrungen ist. Man kombiniert an sich reizvolle Arbeiten zu einem überreichen aber geschmacklosen Gebilde ohne Haltung und Charakter. Das Beste an dem Möbel sind die Wedgwoodeinlagen und figürlichen Bronzen und als Abschluß oben die Gruppe der Stärke, Weisheit und des Überflusses,

Abb. 63. **Feuervergoldeter Wandleuchter.**
Paris um 1780.

Gestalten, die einst eine Königskrone stützten — und vor allem die Karyatiden, die das Berliner Kunstgewerbe-Museum in alten ziselierten Wiederholungen (92, 35), aber ohne Ver-

goldung besitzt. Diese Bronzen werden aus Analogieschlüssen dem Thomire zugeschrieben; im Louvre befinden sich zwei in Bronze montierte Vasen mit weiblichen Figuren von dem gleichen Stil wie die Karyatiden.

Aber mit der Zuweisung solcher Bronzen an bestimmte in den Rechnungen und Inventaren oft genannte Meister

Abb. 64. **Bronzeleuchter. Satyr auf einem Panther.**
Frankreich um 1780.

kann man nicht vorsichtig genug sein. So wissen wir, daß an der Herstellung der schönen Kaminböcke oder Brandruten mit einem Dreifuß mit Flammenbecken zwischen zwei geflügelten Sphinxen, die 1786 für Marie Antoinette angefertigt wurden und von denen das Berliner Museum eine etwas veränderte Wiederholung besitzt (92, 233), mehrere

Künstler und Handwerker tätig waren (Abb. 62). Die Modelle der Sphinxe rührten her von Boizot, während Martin das Ornamentale modelliert hatte. Der Guß rührte von Forestier her, die Ziselierung von Thomire, die Vergoldung von Galle, endlich hatte Samuseau den Eisenteilen eine Tönung »*en couleur d'eau*« gegeben. In der Zeit der Marie Antoinette war Forestier einer der geschätztesten Gießer. Ein wahres Wunderwerk der Gußtechnik sind die Wandleuchter in feinstem Rankenwerk, die der Baron Alphonse von Roth-

Abb. 65. **Bronzebeschläge für Möbel.**
Ende XVIII. Jahrhundert.

schild in Paris besitzt. Auch von Pierre Gouthière, der 1771 *doreur et ciseleur du roi* wurde, wissen wir noch sehr wenig sicheres und sind in den meisten Fällen auf Vermutungen angewiesen. Zutreffend scheint es zu sein, wenn sein Stil in einer breiteren Behandlung der Formen erkannt wird, Forestier und Feuchères scheinen eine weit einläßlichere Formengebung beliebt zu haben. Beispiele der Kunst dieser Meister in der Wallace Collection (Molinier pl. 36, 69, 70).

Das Berliner Kunstgewerbe-Museum besitzt in den zwei Bronze-Wandleuchtern (95, 97 und 98) mit den Halbfiguren

eines Satyrn und einer Bacchantin, welche die schlanken gewundenen Leuchtarme tragen, ein paar vorzügliche Beispiele, um 1780 (Abb. 63). Das Par Bronzeleuchter, von dem wir den Leuchter mit dem Satyr auf einem Panther abbilden (Abb. 64), kommt auch in Silberguß vor (z. B. im Wiener k. k. Hofmuseum). An den zwei Kaminleuchtern (98, 247 und 248) sind die Sockel um 1790 zu datieren, während die graziösen Figuren, Nymphen in antiker Tracht mit Schmetterlingsflügeln und je einer Amorette zur Seite, um zwei Jahrzehnte früher angesetzt werden.

Guten Bronzearbeiten begegnen wir noch unter den Türklopfern und Türgriffen im Bronzezimmer, sowie unter den Möbelbeschlägen ebenda (Abb. 65).

Abb. 66.

Puderdose, Gold geschnitten.

Paris 1773/1774.

Abb. 67. **Konsoltisch von vier roten Adlern getragen.**
Aus der Kunstkammer. Um 1700.

V.

Deutsches Barock im XVIII. Jahrhundert.

1. Fremde Einflüsse. — 2. Selbständige Behandlung des Ornamentes. — 3. Das Laub- und Bandwerk. Augsburger Geschmack. — 4. Das Barock Schlüters. Kunstgewerbe in der Zeit Friedrichs I. und Friedrich Wilhelms I. — 5. Silbermobiliar.

1. Fremde Einflüsse.

Die Entwicklung der deutschen Kunst im XVIII. Jahrhundert vollzog sich im Kampf mit fremden Einflüssen. Die Abhängigkeit von fremder Kunst sowohl wie das Ringen nach einer selbständigen Kunstgestaltung oder vielmehr um die Bewahrung und Fortbildung bodenständiger Überlieferungen, beides tritt auf dem Gebiet der Innendekoration und des Mobiliars, die uns hier zunächst beschäftigen, ebenso deutlich zu Tage wie in der Architektur.

Im ersten Drittel des Jahrhunderts überwiegt der italienische Einfluß im katholischen Süden. Aber das süddeutsche Barock in Österreich, Böhmen, Franken, Bayern

bringt es doch zu einer eigenartigen Formengebung, je mehr einheimische Meister dabei am Werke sind. Im protestantischen Norden machen sich holländische und, durch die Hugenotten befördert, klassizistische Einwirkungen französischen Ursprungs geltend. Am nachdrücklichsten ist der französische Einfluß, denn an den Höfen der meisten Fürsten des heiligen römischen Reiches deutscher Nation, der großen wie der kleinen, gilt zunächst der grandiose Prunkstil Ludwigs XIV. als das Muster, dem sie nacheifern. Dann, seit den dreißiger Jahren, werden auch die freieren Richtungen in der französischen Dekorationskunst unter Ludwig XV. schnell rezipiert.

Der Wiener Hof und mit ihm der österreichische Hochadel bewahrt ebenso wie die katholische Kirche in den meisten ihrer großartigen Kirchen- und Klosterbauten eine den französischen Einfluß ablehnende Haltung. Auch die epochemachende Tätigkeit Mathäus Daniel Poeppelmanns (geb. 1662 in Dresden, gest. 1736) im Dienste August des Starken in Sachsen, hat mit französischen Vorbildern nichts zu tun. Aber schon seine nächsten Nachfolger, Jean de Both und Longuelune, sind französisch gesinnt. In Preußen zieht das Rokoko unter Friedrich dem Großen ein. In den Rheinlanden, in Hessen, Franken, Bayern finden die französischen Einwirkungen bereitwillige Aufnahme und zum Teil auch eine selbständigere Fortbildung. Der ganz für französisches Wesen eingenommene bayerische Kurfürst Max Emanuel beschäftigte Künstler französischer Schulung, unter ihnen namentlich Josef Effner (geb. 1687 in Dachau, gest. 1745), der an dem Régencestil Robert de Cottes anknüpft und — unter der Regierung Karl Alberts (1726—45) — zugleich mit François de Cuvilliés zum Rokoko übergeht. Noch im Jahre 1765 konnte der in pfalz-zweibrückischen Diensten stehende Architekt Pierre Patte ausrufen: Paris ist für Europa was Griechenland gewesen ist, als es der übrigen Welt seine Künstler schenkte.[36])

Im ersten Drittel des XVIII. Jahrhunderts sind in Deutschland diese einander oft widersprechenden und ebenso oft innig verbundenen Richtungen in lebendigem Fluß. Allenthalben regte sich die Baulust, denn die Zeit vom Ausgang des spanischen Erbfolgekriegs (1714) bis zum Ausbruch des Siebenjährigen Krieges ist für Deutschland eine Zeit des wirtschaftlichen Aufschwungs und gewerblicher Rührigkeit gewesen. Auch nach dem Siebenjährigen Krieg mehren sich die Anzeichen einer materiellen Erholung und mithin einer größeren künstlerischen und gewerblichen Betriebsamkeit. So konnte sich nach langer Ohnmacht neben dem Glanz der Fürstenhöfe und dem Pomp der Kirche allmählich auch wieder eine bürgerliche Kunst entwickeln.

Abb. 68. **Bronze-Uhr. Von Johann Gottlieb Graupner.**
Dresden 1739. (Vgl. Abb. 69.)

Allein die Bedingungen zu einer allgemeinen, das ganze Volk in allen seinen Schichten durchdringenden künstlerischen Kultur waren doch wenig günstig. Es fehlte in den Ländern deutscher Zunge dem Kunstleben an einer kraftvoll zentralisierenden Macht. Daher fehlt die Sicherheit im Einhalten der einmal eingeschlagenen Geschmacks- und Stilrichtung, die das Ergebnis einer wohlgepflegten Tradition

und eines gesteigerten Kunstbedürfnisses der führenden Gesellschaftskreise zu sein pflegt. Gegenüber der französischen und englischen Kultureinheit erscheint infolgedessen die künstlerische Kultur Deutschlands im XVIII. Jahrhundert geradeso zerrissen und willkürlich wie die politische Gestaltung des Reiches. Die eigensüchtige Entwicklung der absoluten Fürstenmacht, damit im Bunde die wirtschaftlichen, politischen und sozialen Knebel der Kleinstaaterei — das und anderes war der Bildung einer einigen und nationalen künstlerischen Kultur hinderlich.

2. Selbständige Behandlung des Ornamentes.

Um so beachtenswerter sind die lange verkannten Zeugnisse eines selbständigen Charakters in der Architektur und im Kunstgewerbe des XVIII. Jahrhunderts. Die Triebkraft eines volkstümlich deutschen Formgefühls tritt naturgemäß um so deutlicher im Ornament hervor, je mehr dieses Ornament den architektonischen Gesetzen zu entweichen sucht, um, wie im Spätbarock und Rokoko, eine selbständigere Rolle zu spielen.

Durchaus Neuartiges, Motive, die der Stilentwicklung eine ganz neue Richtung geben, schafft das XVIII. Jahrhundert in Deutschland auch nicht. Es verarbeitet die international gewordenen Motive der Spätrenaissance, des Barocks und französischer Vorbilder. Aber unter den Händen der deutschen Zeichner und Werkleute gewinnt diese überlieferte Formenwelt ein anderes Ansehen und eine neue Bedeutung. Instinktiv scheinen die deutschen Künstler anderen Gesetzen der organischen Formengebung zu folgen. Da keine Geschmacksautorität, keine Akademie, keine klassizistische Tradition und Schulung die Bewegungsfreiheit reguliert und hemmt, verfallen die Künstler und Handwerker einer Freizügigkeit der Phantasie, die der älteren individualistischen Richtung im Ornament der deutschen Spätrenaissance im XVII. Jahrhundert wesensverwandt ist.

Man braucht sich nur den originellen Formensabbat der deutschen und niederländischen Spätrenaissance zu vergegenwärtigen — die naturalistische Derbheit, den unverwüstlichen Übermut, die den teigigen Ohrwaschlstil und das barbarische Knorpelwerk hervorgebracht haben — und man wird in den wilden Rokokokartuschen der süddeutschen Stukkatoren und den krausen Schnitzereien der Schreiner und Tischler das Walten ein und derselben Phantasierichtung erkennen und ein und denselben Geist der Opposition gegen das Regelrechte und Klassische herausfühlen.

Im vorhergehenden haben wir hervorzuheben gesucht, daß in Frankreich der Stil ungezügelter Willkür, den das

Rokoko der Meissonnier und Germain darstellt, nur unter starkem Widerspruch eine Zeitlang zur Herrschaft gelangen konnte (s. S. 24), um dann vollständig zu verschwinden. Einmal lebendig war der Geist der Willkür in Deutschland nicht so leicht wieder zu unterdrücken. Er wurde vielmehr zu einem Wiedererwecker volkstümlich genialischer Erfindungs- und Gestaltungskraft. Die scheinbare Regellosigkeit, die Freiheit, die sich allem und jedem anzupassen sucht, die in ihrer launischen Formenwelt Naturalismus und Phantasie spielend verbindet, das brachte diese Kunst dem Volke wieder näher. Im deutschen Volkstum hat daher das Rokoko auch tiefere Wurzeln geschlagen als irgend wo anders; nicht nur die höfische Kultur des XVIII. Jahrhunderts, sondern viel mehr noch die dem höfischen Geschmack nacheifernde bürgerliche und hier und da auch die bäuerliche Kultur haben lang an gewissen Rokokoformen merkwürdig zäh festgehalten, ja man kann ohne Übertreibung behaupten, daß gerade für den Ausgang der Stilbewegung bis zum Beginn des XIX. Jahrhunderts das bürgerliche und provinziale Kunstgewerbe des Rokoko die wertvollste künstlerische Hinterlassenschaft gewesen ist. In Frankreich bedeutet die provinziale Kunst fast nichts gegen Paris; in Deutschland wird gerade sie zum Entwickler und Träger aller freien und fortschrittlichen Kunstgesinnung.

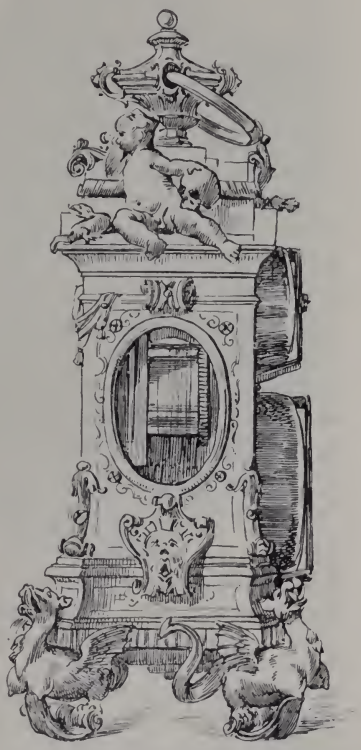

Abb. 69. **Seitenansicht der Uhr von Graupner.** Vgl. Abb. 68.

Wollte man mithin die Kunst des XVIII. Jahrhunderts in Deutschland und speziell ihre dekorativen Leistungen allein nach den Vorgängen an den Höfen betrachten und ihre Entwicklung aus dem Gesichtspunkt der weltmännischen Eleganz und Feinheit eines Robert de Cotte oder Blondel verfolgen — man würde ihre spezifisch volkstümliche Bedeutung verkennen. Die Derbheit und Übertreibung, an denen die große Mehrzahl

ihrer Arbeiten Gefallen findet, müßte man geschmacklos schelten und ihre Arbeit mit minderen Materialien bespötteln. Für sich allein betrachtet offenbart aber die provinziale und bürgerliche Kunst eine Kraft und einen Reichtum echt volkstümlichen Ringens mit der Kunst, die, je mehr wir den ungeheuren Umfang ihrer Produktion kennen lernen, desto mehr in Erstaunen setzt! Überall in den deutschen Landen tummeln sich während der ersten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts die freien Richtungen des Ornamentes: erst das krause und derbe Laubwerk mit seinen fast gotisch anmutenden Buckelungen und Auszackungen, dann das leichtere verschlungene Bandwerk mit seinen grottesken Flügeln, Flammen und Muscheln, als letztes das wildbewegte, zu eigenem organischen Leben entbundene Rokoko. Wo wirkliche Künstler die Hand im Spiele haben, da ist auch Geschmack und Geist und eine Phantasiefülle lebendig, der Frankreichs feinere, vornehmere, aber auch kältere Salonkunst nichts an die Seite zu stellen hat.[37])

3. Das Laub- und Bandwerk. Augsburger Geschmack.

Der barocke dekorative Stil während des ersten Drittels des XVIII. Jahrhunderts, wie ihn die Ornamentstecher zeigen, ist von Italien und von Frankreich beeinflußt. Französisch war Trumpf, und die Zeichner und Verleger wissen ihre Erfindungen nicht besser zu empfehlen, als daß sie sie als »französisch« oder »romanisch« vorstellen. Was sie damit bringen, ist ein kräftig behandeltes, oft schwülstiges Laub- und Rankenwerk, das aus einem akanthusartigen, fleischigen Blattwerk (z. B. Abb. 67, 70) oder aus einem kleinblättrigen Rankenwerk in freierer Zeichnung besteht (z. B. Abb. 71) und durch Eichblattgirlanden, Blumen und willkürlichere Zutaten bereichert wird.

In der Dekoration barocker Kirchen und prunkender Säle dominiert diese Ornamentation im Stile des Matthias Echter oder Johann Eyssler. Er greift auch über in die bürgerliche Architektur und findet im Gewerbe jeder Art Verwendung. Seine letzten Ausläufer findet man bis ans Ende des XVIII. Jahrhunderts in Dorfkirchen und am gut bäuerlichen geschnitzten und bemalten Mobiliar.

Eine Lockerung in diese oft schwerfällige und grobe Dekoration brachte das Bandwerk und damit eine Anlehnung an den Grotteskenstil der Franzosen. Das die Flächen gliedernde Bandwerk brachte augenscheinlich etwas mehr struktive Disziplin in den Aufbau der Dekorationsmotive, in die Verteilung und Verbindung der Lambrequins, Girlanden, Blumen und figürlichen Beigaben (Putten, Genien, Allegorien). Das Felder schaffende und Gerüste bildende

Bandwerk selbst, mit seinen Windungen, Verschlingungen, Kreuzungen und Aufrollungen ist, das charakterische Merkmal dieser grottesken Manier (s. Abb. 71 das Füllwerk des sog. Salzdahlumer Schrankes).*) In dem großen Werke des Bayreuthers Paul Decker, »Der fürstliche Baumeister«, dessen erster Teil 1711, der andere 1716 bei Jeremias Wolff in Augsburg erschien, ist dieser Stil sowohl in der leichteren »geschnittenen« Zierform (für kleinere Räume) als auch in der robusten Weise nach der Art der italienischen Barockmeister (für die Repräsentationsräume) durchgebildet. Der Geist des Andreas Schlüter, der Paul Deckers Lehrer gewesen war, steckt in dem »fürstlichen Baumeister«, aber der fränkische Meister trägt den individuellen Stil Schlüters in einer überschwänglichen Weise vor. Was Decker gibt, ist barocker als das Barock der

Abb. 70. **Barocker Rahmen, darin Gobelinbildnis des Herzogs Friedrich II. von Sachsen-Altenburg.**[38])

*) Aus dem 1813 abgebrochenen herzoglich braunschweigischen Lustschlosse zu Salzdahlum sollen acht Prunkschränke stammen, die während der Regierungszeit des Herzogs August Wilhelm (1714—1731) für die Aufstellung von Kuriositäten angefertigt worden sind. Das Holzwerk der zweiteiligen Schränke ist fourniert, die kurzen Volutenfüße und die Kapitelle der vier Pfeiler sind geschnitzt und vergoldet. Die Glasscheibe ist durch eine feuervergoldete Messingplatte geschützt, die als zierlich durchbrochenes Bandwerk mit Wappen und Vögeln erscheint. Im Braunschweiger Museum, im Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe, in Schloß Friedrichskron sind andere Beispiele dieser Schränke. Sie weichen voneinander und von dem Berliner Exemplar ab in der Zeichnung der durchbrochenen Muster: bald tragen sie das Wappen der braunschweigischen Herzöge mit dem Wahlspruch *parta tueri*, bald das Monogramm A. W. (August Wilhelm).

Vouet und Lepautre, schwülstiger als das originelle Barock Pöppelmanns, als die prunkende Ornamentation Johann Dientzenhofers in Pommersfelden und Joseph Effners in Schleißheim und München, oder gar als die feinere Weise der

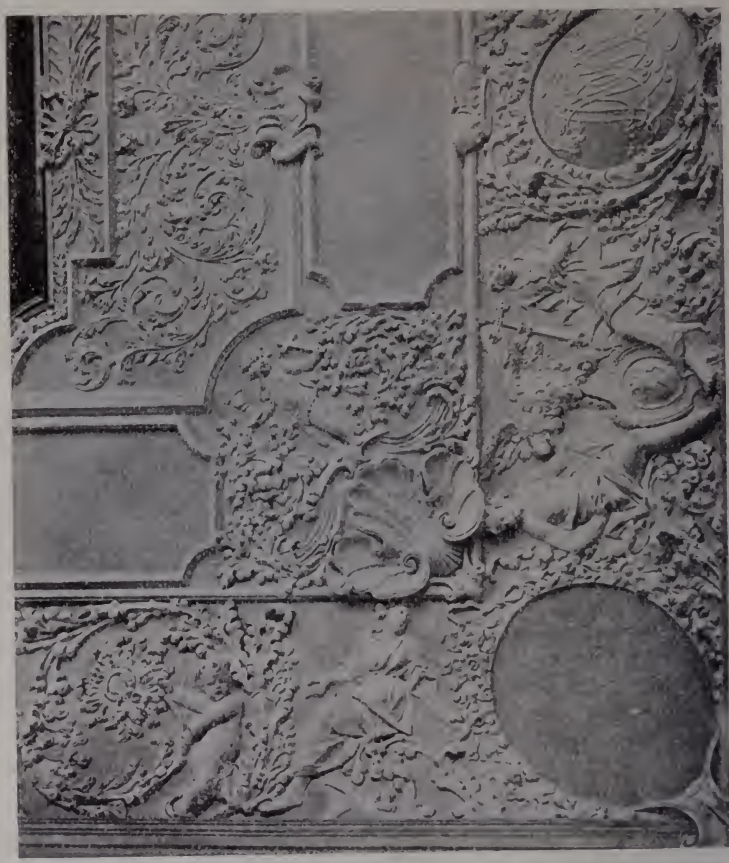

Abb. 71. **Stuckdecke aus der k. Residenz in Bamberg.**
Um 1700. (Nach Weigmann.)

großen Wiener Meister, des Lukas Hildebrand (Belvedere) und Johann Bernhard Fischer von Erlach.

Publikationen wie das Werk Deckers hatten auf die Kunsthandwerker den größten Einfluß. Augsburg vor allem wurde der Produktionsherd für die Vorbilder, die merkwürdig schnell die neuen Moden über ganz Deutschland und darüber hinaus verbreitet haben. Wie der Stil, der

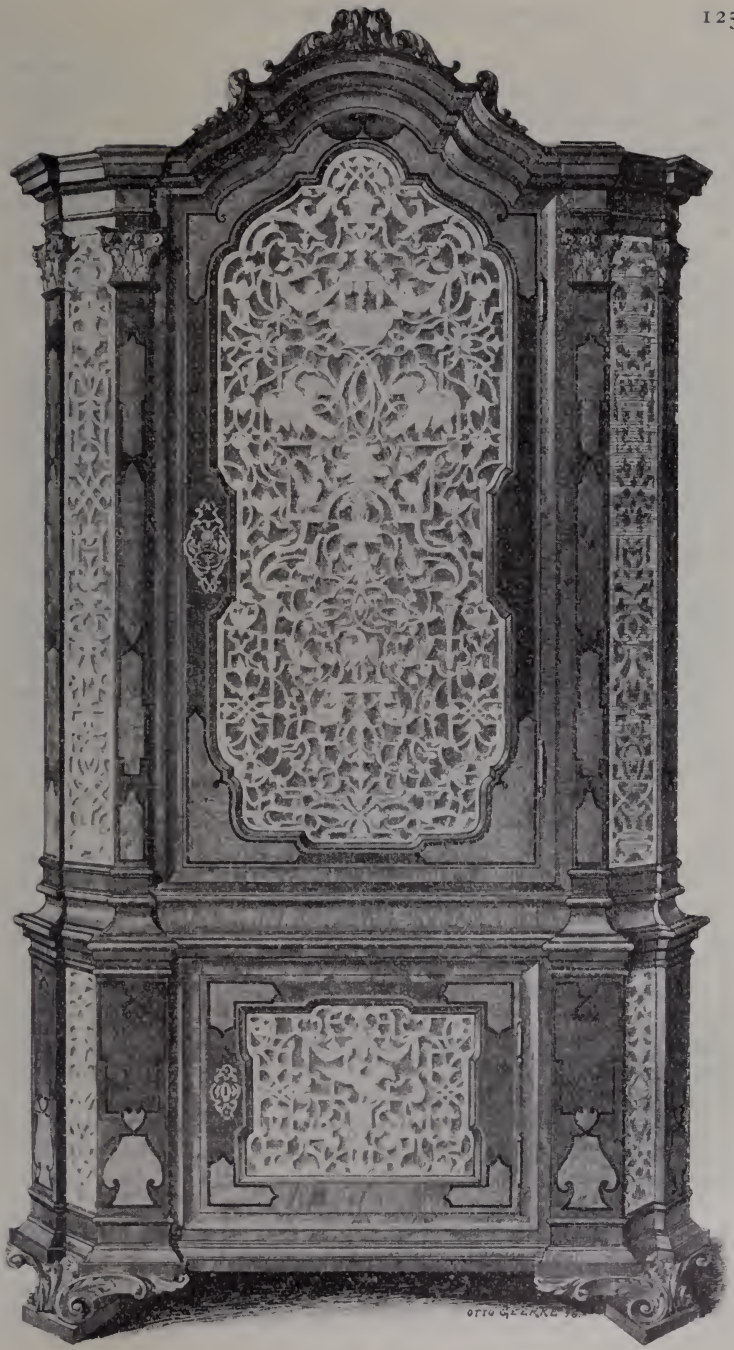

Abb. 72. Salzdahlumer Prunkschrank.

eine Parallele zu der französischen Entwicklung des Ornamentes von Lepautre bis Bérain bildet, bis zur Karikatur übertrieben werden kann, das zeigt sich, wenn ein geschickter Allerweltszeichner wie Johann Jacob Schübler in Nürnberg (um 1725) darüber kommt und ein Rezept für alle Bedürfnisse daraus braut. Erfindung, Phantastik — das ist da in Hülle und Fülle, aber wie wenig durchdacht, wie protzenhaft überhäuft, wie geschmacklos sind seine Vorlagen — und wie leicht verleiten sie den Handwerker, der gern mit verzwickten Kunststückchen aufwartet, zu Stillosigkeiten aller Art!

Zum Glück setzt oft das Material, in dem nach solchen Vorbildern gearbeitet wird, dem Überschwang Grenzen. Die ausgeführten Arbeiten wirken dann geschmackvoller als die Entwürfe, die mehr bieten, als wirklich in der Ausführung gegeben werden kann. Vielleicht ist dieser Hinweis auf das Bestreben der Ornamentisten, die Motive möglichst an Ideen trächtig zu geben, sie förmlich bis zur Erschöpfung der Phantasie auszuarbeiten, geeignet, die unter dem Hochdruck der Verleger arbeitenden Erfinder in etwas von dem Vorwurfe zu entlasten, daß sie unmögliches in geschmackloser Überfülle dargeboten haben. Jedenfalls erscheint ihr erfinderischer Übereifer in milderem Licht, wenn wir in ihren ornamentalen Improvisationen und Capricen ein gut Stück echt volkstümlich deutschen Kunsttriebes wieder erkennen. Kein Zweifel: verwildert, unklar, unfein sind sie! Aber in ihrer Krausheit und Wildheit steckt doch eigne Kraft und heimische Empfindung.

Das Berliner Kunstgewerbemuseum besitzt zur Veranschaulichung dieser Richtung der deutschen Kunst im XVIII. Jahrhundert bezeichnende Beispiele in den Konsolen im Porzellanraum, in größeren und kleineren Rahmen, die in der Bewegtheit der Formen mit den üppigen Gebilden des spätesten italienischen Barocks und des italienischen Rokoko wetteifern. Ein charakteristisch wildes Produkt derart ist ein kleiner krauser Rahmen um ein Buchsporträt (K. 2671), der über dem originellen spanischen Rokokoschrank im Barockraum hängt. Das Akanthuslaub hat hier fast das Aussehen von Straußenfedern.

Neben der vorwiegend mit Laub- und Bandwerk und plastischem Schmucke hantierenden Richtung, deren Wirkung auf den Höhen höfischer Kunst bis in die dreißiger Jahre währt, die aber in den Niederungen ländlicher Kunstübung weit über die Mitte des XVIII. Jahrhunderts hinausreicht, entwickelt sich eine wesentlich leichtere, wenn man lieber will, graziösere Grotteskenrichtung, in der das Bandwerk in der Weise Berains noch immer dominiert. Die

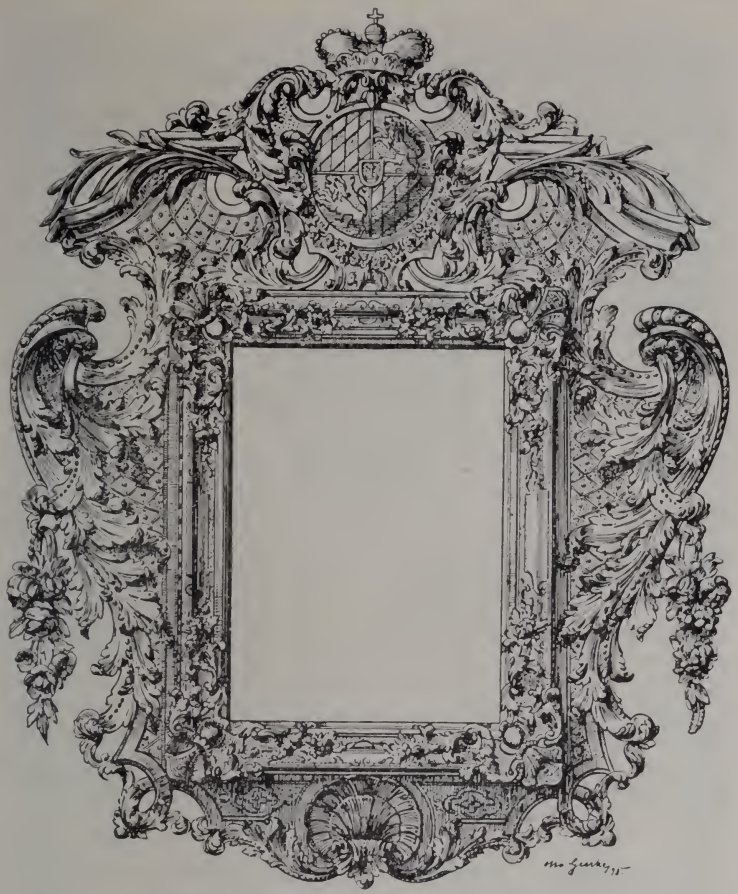

Abb. 73. **Geschnitzter und vergoldeter Barockrahmen mit pfalz-neuburger Wappen.** Anfang XVIII. Jahrhundert. (Vgl. S. 187).

Erinnerung an Berain dient natürlich nur zur ganz allgemeinen Charakteristik des Stils. Denn bei näherem Vergleiche zeigt sich gleich, daß dieser deutsche Stil doch ein ganz anderer ist als der, den wir in Frankreich z. B. in den schönen Holztäfelungen um 1720 gesehen haben. Die Verschiedenheit in der Linienführung mag zum Teil auch aus technischen Ursachen abzuleiten sein (die Arbeit in Stuck), aber der Motivenschatz ist im wesentlichen derselbe. Nur die andersartige Verteilung der Zierglieder und ihre eigentümliche Akzentuierung gibt dem süddeutschen Kurvenstil das besondere Gepräge.

Dieser leichte Dekorationsstil hat sich an den Wänden und Decken weiträumiger Kirchen und Schlösser entwickelt, vorwiegend unter den Händen der Stukkatoren. Seit dem zweiten Jahrzehnt des XVIII. Jahrhunderts etwa waren mehr und mehr einheimische Meister an Stelle der eingewanderten Italiener getreten. Oft arbeiten sie noch nach Rissen oder nach Angaben der Hofarchitekten — meist Italienern und Franzosen — und im Dienste der Kirche scheinen sie am freiesten sich zu bewegen. Wie sie die Gewölbe und Wandmassen zu gliedern verstehen, wie sie malerische Perspektiven zaubern und mit kühner Hand ihre Stuckornamente antragen, das alles zeigt außergewöhnliche Geschicklichkeit und leichte Erfindung. Sie haben ihrer Arbeit oft den Reiz persönlicher Färbung verliehen.

So verfügt die barocke Kunst in Deutschland noch bis in die dreißiger Jahre über künstlerische Kräfte von sehr verschiedener persönlicher Prägung. Im ganzen katholischen Süden steht ihre Entwicklung auf volkstümlichem Boden, an den Höfen der weltlichen und geistlichen Fürsten, in Wien, in Salzburg, in München, in Bamberg, Würzburg verliert sie diesen heilsamen Zusammenhang nur, so oft der Einfluß der akademischen Pariser Kunst wieder durchdringt. In Sachsen, das der Ruhmsucht August des Starken eine so glänzende Blüte der Kunst dankt, schuf sich die auch ganz höfisch angelegte Kunstpflege in der bürgerlichen Architektur doch ein volkstümliches Organ. Die erste Entwicklungsphase der Meißner Porzellanmanufaktur — um auch an ein Beispiel gewerblicher Kunst zu erinnern — steht ganz unter dem Einfluß dieser barocken Formensprache.

4. Das Barock Schlüters. Kunstgewerbe in der Zeit Friedrichs I. und Friedrich Wilhelms I.

Als Bildhauer wurde 1694 der Hamburger Andreas Schlüter (geb. 1664, gest. 1714) aus Warschau nach Berlin gerufen. Wie wichtig aber auch für das Berliner Bauwesen unter Friedrich I. Schlüters Eingreifen besonders am Schloßbau in Berlin gewesen ist, gerade sein Anteil daran zeigt doch, daß die wahre Triebkraft seiner Kunst sein plastisches Genie geblieben ist. Das beweisen nicht nur seine plastischen Meisterwerke, die Bronzestatue Friedrichs III. in Königsberg, der Große Kurfürst auf der langen Brücke in Berlin, sondern auch die Werke dekorativer Plastik wie die Masken sterbender Krieger am Zeughaus und der üppige Bildschmuck im Innern des Schlosses. Wunderbar ist die die Raumwirkung steigernde Dekoration im großen Treppenhause und

Abb. 74.
Barocke Decke von Schlüter.
Berlin, Alte Post 1701.

der energisch zusammengehaltene Reichtum in der Dekoration der Paradekammern. Das ganz ultramontane Pathos dieses in Figuren und Ornamenten schwelgenden Barocks, das Schlüter von Turin und Rom her kannte, hat denn auch in Norddeutschland Schule gemacht. Eine ganze Schar tüchtiger Kräfte waren Schlüters Gehilfen, die seine Modelle in seinem Geiste auszuführen vermochten.

Das Berliner Kunstgewerbe-Museum besitzt einige Proben dieses charakteristischen Schlüterstils.

In einer Stuckdecke, die aus dem Obergeschoß der 1889 abgetragenen alten Post in Berlin an der langen Brücke stammt und in Raum XXXVII des Kunstgewerbemuseums eingezogen worden ist, besitzen wir ein gutes Beispiel für den natür-

lichen frischeren plastischen Zug, der Schlüters Arbeiten von den französischen unterscheidet. Die Decke ist 1701 (Abb. 74) entstanden. Eine kräftige Gliederung mit Eckkartuschen und Kübeln (für die gemalten Blumen), mit energisch schwingenden Gurten und Voluten, zackigen Akanthusranken, die sich um straff gespanntes Bandwerk schlingen, dazwischen Kelchreihen *(culots)*, naturalistisches Laubwerk und vortrefflich modellierte Satyrn — das sind die barocken Elemente, die Schlüter verarbeitet. Auch eine Türe aus Eichenholz mit der geschnitzten Supraporte darüber (Vorbildh. 15) stammt aus der alten Post. Der Gegensatz des einfach profilierten Türrahmens zu dem an einzelnen Punkten reichlich angebrachten Schmuck — die Voluten an den Türpfosten, die Nischenmuschel über dem Sturz und im Feld darüber eine prächtige Barockvase in reichgeschnitztem Rahmen — das ist eine Arbeit von vornehmer Wirkung.

Ein noch vollkommeneres Beispiel des Schlüterschen Dekorationsstils besitzt das Museum in einer in Eichenholz geschnitzten Fensterlaibung (Abb. 75), die aus einem Saal im königlichen Schloß herrührt (88, 440). Man muß diese Pilasterfüllung mit den energisch bewegten Voluten und gebrochenen Gurten, den langgezogenen Girlanden, dem reichlich wuchernden Akanthus und vor allem den lebendig modellierten Figuren vergleichen mit den strengeren Füllungen Lepautres

Abb. 75. **Fensterlaibung von Schlüter.** Holzschnitzerei aus dem königl. Schlosse.

und Vouets, um sich der selbständigen künstlerischen Kraft bewußt zu werden, die in Schlüters dekorativen Erfindungen steckt.

Aus den Paradekammern des königlichen Schlosses stammt einer jener Sessel (K. 2599), wie sie am Anfang des Jahrhunderts in den Prunkräumen zu gelegentlicher Benutzung aufgestellt wurden (Abb. 76). Das Möbel mit Dockenfüßen ist zierlich in Nußholz geschnitzt, zeigt eine Verbindung kräftig geknickter C-förmiger Voluten, die die Querhölzer zwischen den Füßen zusammenhält. Noch bessere Beispiele für Schlüters Möbelbehandlung sind ein schön geschnitzter Tisch mit dem Monogramm Friedrichs I. im Berliner Schloß, dann einige der Schaukästen im Hohen-

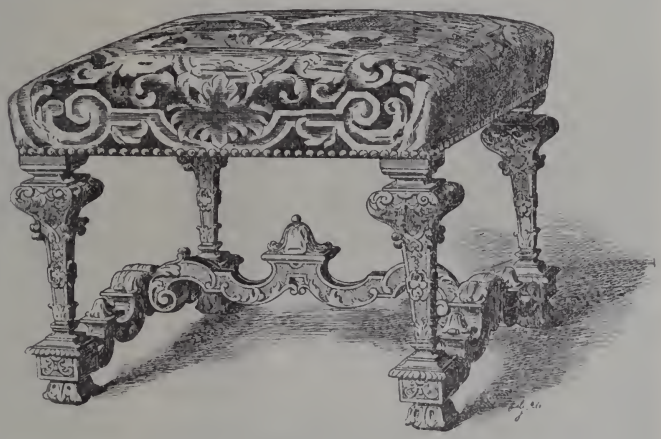

Abb. 76.
Sessel aus den Paradekammern des königl. Schlosses in Berlin.

zollernmuseum. Letztere stammen aus der ehemaligen Kunstkammer König Friedrichs I. und enthielten ursprünglich Wachsmodelle, Porträts von Angehörigen des königlichen Hauses. (Abb. 77.) Allerdings fehlt es an einer urkundlichen Beglaubigung für die Urheberschaft Schlüters an allen diesen Mobilien, doch trägt die ganze Formengebung so sehr das Gepräge seiner frischen Kunstweise und steht zugleich in so scharfem Gegensatz zu der nüchternen Manier seines Nachfolgers im Schloßbau Eosander von Göthe, daß die Zuweisung an die Schlütersche Schule wohl gerechtfertigt erscheint. Diesen Möbeln können wir noch das schöne Postament zu einer Bronzekopie des Großen Kurfürsten im Kaiser-Friedrich-Museum (Skulpturen Nr. 415) und noch einige Möbel in Monbijou anschließen. — Wenigstens erinnert sei

hier an die Prachtsärge Schlüters für die Königin Sophie Charlotte und König Friedrich I. im Dom, die von Johann Jacobi gegossen worden sind, ferner an die Prunkschlitten im kgl. Marstall und an die Türschnitzereien am Zeughaus und im Rittersaal des Schlosses.

Abb. 77. **Schaukasten im Stile Schlüters.**
(Unterer Tisch aus späterer Zeit.)

Das wenige Mobiliar, das sich noch aus der Wohnung des Kurfürsten Friedrich III. (bis 1713) im Berliner Schloß erhalten hat, verrät den deutlich holländischen Einfluß. In Berlin genossen gerade am Ausgang des siebzehnten Jahrhunderts die holländischen Kunsttischler einen ähnlichen Ruf wie in Paris. Das Mobiliar aus der Wohnung Friedrichs III. macht aus der Anlehnung an die holländische Weise kein Hehl. Holländisch ist die kleine »chinesische Kammer« daselbst, holländisch ist der Tisch und sind die »Kabinette« in der Kugelkammer; und ebenso spricht holländischer Geschmack aus der Anordnung und dem Oberbau des Kamins in dem kleinen Eckgemach dieser Wohnung. Auf holländische Vorbilder weist auch ein reiches »chinesisches

Kabinett« mit der Chiffre Friedrichs auf den Beschlägen. Das flache aus dem Brett geschnittene Ornament einzelner dieser Möbel in der Kugelkammer ist bezeichnend für die kurfürstliche Zeit; ihr Stil ist sehr verwandt mit dem der Zeichnungen kunstgewerblicher Gegenstände, die von dem Hofbaumeister Christian Eltester sich erhalten haben (im kgl. Kupferstichkabinett). Demselben Stil begegnen wir in der Deckendekoration des roten Samtzimmers, in den Elisabethkammern des königlichen Schlosses, in dem vorschlüterschen Thronsaal Friedrichs III. und ebenso in den ältesten Decken des Charlottenburger Schlosses.

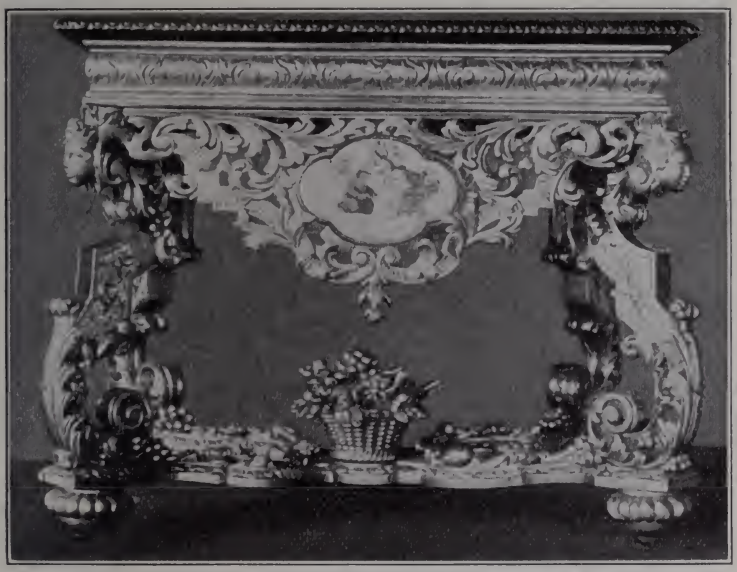

Abb. 78. **Tisch mit inkrustierter Platte aus der Wohnung der Königin Sophie Dorothea in Schloß Monbijou.**

Auch die aus einem Inventar von 1713 bekannte Einrichtung in den kurfürstlichen Wohnungen des Potsdamer Stadtschlosses lassen manche holländische Einrichtungsstücke erkennen. Darunter ist schon von einem »englischen Bureau« aus Nußbaumholz mit Messinghandgriffen und von einer »englischen Repetieruhr« die Rede. —

Unter dem Soldatenkönig Friedrich Wilhelm I. (1715 bis 1740) hat die Dekoration und Möbelkunst Berlins keine Fortschritte gemacht. Der persönliche Geschmack des Königs bevorzugte sauber geweißte Räume und Möbel einfachster Art, er verzichtete auf den Reiz künstlerischer

Formengebung — obwohl er selbst künstlerisch dilettierte. Für die holländischen rustikalen Möbel scheint er eine Vorliebe gehabt zu haben. Seine »Tabagien« in Potsdam und im Hohenzollernmuseum sowie Reste der Ausstattung aus den Jagdschlössern Stern und Wusterhausen weisen dergleichen noch auf. Zumeist hielten diese Möbel an dem Naturton des Holzes fest, doch wurden sie gelegentlich auch in einem Grundton, vornehmlich in grün gestrichen und dann in der Art mit Blumen bemalt, wie es die alte niederdeutsche Bauernsitte in Deutschland wie in den Niederlanden für gut hielt.

Abb. 79.

Tischplatte in Silber getrieben von Albrecht Biller in Augsburg.

Original im königl. Schloß zu Dresden.

Aus dem Besitz der Königin Sophie Dorothea, der Gemahlin Friedrich Wilhelm I., einer Freundin reicherer Lebensführung, haben sich in Schloß Monbijou einige ältere, dem ersten Jahrzehnt des XVIII. Jahrhunderts angehörende Prunkmöbel erhalten, so ihr Schreibtisch und zwei Guéridons mit in Schildpatt eingelegter Metallarbeit, dann ein barocker Tisch, dessen Platte (mit einer Chineserei in Steininkrustation) von kräftig geschwungenen und vergoldeten Volutenbeinen getragen wird (s. Abb. 78). Arbeiten der Art sind in den norddeutschen Hofhaltungen mehrfach zu finden. In ihrer Derbheit und Plumpheit erscheinen sie als typische Gebilde. Demselben provinzialen Geschmack

begegnen wir auch in der Ausstattung an Altären und Kanzeln vieler Kirchen von 1690 bis 1720.

5. Silbermobiliar.

Gegenüber der Einfachheit, auf die Friedrich Wilhelm I. Wert legte, muß freilich erinnert werden an die Passion des Königs für prunkvolles Silbermobiliar und Silbergerät,

Abb. 80. **Geschnitzte Tischplatte für Silberbelag.**
Anfang XVIII. Jahrhundert.

das auf mächtigen Buffets zur Schau gestellt wurde. Die Mehrzahl der Tische, Spiegelrahmen, Wandblaker und Geräte wurde von Augsburger Silberschmieden, besonders von Ludwig († 1746) und Johann Biller († 1745), von Philipp Jakob Drentwett († 1754) durch die Vermittlung des Silberwarenhändlers Johann Balthasar Gutmann geliefert; von dem Augsburger Johann Engelbrecht stammten Girandolen mit Blakern her und aus Holland Prunktische aus Ebenholz mit Belag von Silberfiligran. Für die Herstellung großer Gueridons und Kronleuchter wurden Berliner Handwerker beschäftigt. Viel hat sich freilich von dieser Silberpracht, die weit und breit berühmt war, nicht erhalten.[39]) Massenweise wanderten die Geräte und Möbel während der Kriege Friedrichs des Großen in die Schmelze. Erhalten haben sich noch eins der Silberbuffets im Rittersaal des königlichen Schlosses,

Abb. 81. **Sog. Landschaftsuhr von 1712 im Altenburger Schloß.**

ein paar silberne Sessel mit Krallenfüßen, die Kugeln halten, und mit Armlehnen, die in Delphinköpfe auslaufen. Der getriebene Silberbelag zeigt eine Akanthusborte in

Abb. 82.

In Silber getriebener Kaminschirm von Lieberkühn d. J. zu Berlin.

Um 1740.

schwerer barocker Zeichnung. Die Sessel sind um 1700 in Augsburg entstanden und rühren nach Seidel von Sebastian Mylius her. In einer Nachbildung in Holz ist die silberne

üppig barocke Chorbrüstung erhalten, die der Goldschmied Christian Lieberkühn für denselben Rittersaal 1739 ausgeführt hatte und die Friedrich der Große 1746 einschmelzen ließ.

Um dieselbe Zeit wetteiferten die Höfe*) in der Bestellung solchen silbernen Gerätes, aber während Friedrich I. mit diesen Aufträgen in Berlin ein tüchtiges heimisches Gewerbe großzog, kamen die Bestellungen, die zum Beispiel in Dresden, in Hannover, in Kopenhagen vergeben wurden, fast ausschließlich der mächtigen Augsburger Silberschmiedekunst zugute. Von dem wenigen, das es von solchem Prunkgerät noch gibt, ist das meiste Augsburger Arbeit. Der Herzog von Cumberland in Gmunden besitzt Tische, Fontänen, Stühle, Guéridons und große Geschirre mit dem Braunschweig-Lüneburger Wappen und der Marke von Ludwig Biller; ähnliches Mobiliar aus dem Besitz Friedrichs IV. von Dänemark (gestorben 1730) wird in dem »chinesischen Zimmer« des Schlosses Rosenburg gezeigt. Im königlichen Schloß zu Dresden sind einige Tische in vergoldetem Silber, Arbeiten des Albrecht Biller in Augsburg. Als ein vorzügliches Beispiel des Stiles dieser Möbel bilden wir die getriebene Platte dieses Tisches ab (s. Abb. 79). Die zu diesem Dresdner Mobiliar gehörenden Guéridons sind Augsburger Arbeiten von Gottlieb Mentzel. Die flach geschnitzte Tischplatte, die wir aus dem Besitz des Kunstgewerbemuseums abbilden (Abb. 80), scheint eine Vorarbeit für späteren Silberbelag darzustellen.

Ebenso beliebt waren mit Silber eingelegte und beschlagene Möbel. Eines der bedeutendsten Stücke, das sich in Deutschland derart erhalten hat, ist die sogenannte Landschaftsuhr im Altenburger Schloß (s. Abb. 81). Es ist eine prächtige Uhr auf einem Konsoltisch, der in der Form seiner mächtig ausladenden Voluten mit geflügelten Vögeln an gewisse Boullekonsoltische erinnert. Der Holzkern des Tisches wie des Aufsatzes mit der Uhr und einem Postament darüber, das die Büste Friedrichs II. von Sachsen-Altenburg trägt, ist mit Schildpatt verkleidet und reich mit Silberbeschlag bedeckt. Das Gehäuse um das Uhrwerk von Jacob Mayr in Wien wird von liegenden Löwen aus Silber getragen. Die Gestalten der Wahrheit und Caritas sitzen, meisterhaft

*) Dieselbe Vorliebe für Silbergerät und Mobiliar teilte König Karl II. von England, der während seines Aufenthaltes am Hofe Ludwigs XIV. Geschmack an der prunkvollen Hofhaltung in Versailles gefunden hatte. In Whitehall waren ganze Zimmer mit Silber möbliert, die Tische mit getriebener Arbeit auf Holzunterlage, das Beleuchtungsgerät aber und alles Geschirr in massivem Silber. Einiges davon ist erhalten in den Sammlungen der Krone und in dem dem Earl of Sackville gehörigen Schlosse Knole in Kent.

modelliert, zu Füßen des Postamentes. Auch diese prächtige Arbeit stammt aus Augsburg und trägt das noch unerklärte Meisterzeichen SGK.; im Jahre 1712 wurde die Uhr von den Landständen, deren emaillierte Wappen um das silberne Zifferblatt gereiht sind, dem Fürsten dargebracht.

Friedrich der Große hatte für die Verwendung des Silbers anstatt der Vergoldung an Decken, Wänden und Möbeln eine besondere Vorliebe. In seinem Schlafzimmer im Potsdamer Stadtschloß wurden die Alkovenbaluster und die Möbelbeschläge aus massivem Silber hergestellt.

Eine vorzügliche Arbeit, die das Berliner Kunstgewerbe-Museum kürzlich erworben hat, rührt von dem Berliner Goldschmied Lieberkühn her (s. S. 137). Es ist ein Kaminschirm in reichem Rokokorahmen und virtuos behandeltem Blumenwerk auf krapprotem Samt (s. Abb. 82). Die Kartusche an der Spitze enthält die Chiffre der Sophie-Dorothea-Marie, einer Tochter Friedrich Wilhelms I., seit 1734 Markgräfin von Brandenburg-Schwedt.

Abb. 82 b.
Salzfaß, Augsburger Silbertreibarbeit.

VI.

Das deutsche Rokoko.

1. Allgemeiner Charakter. — 2. Beispiele aus Würzburg, München und Potsdam. — 3. Die Reaktion gegen das Rokoko in Deutschland. Zopfstil. Biedermaierstil.

1. Allgemeiner Charakter.

Die verschiedenen Richtungen der barocken dekorativen Kunst in Deutschland haben noch viel weniger als in Frankreich zu einem fortschrittlichen Ausgleich geführt, wie er in der freieren Strömung während der Régence versucht worden ist. Die Bauten und Dekorationen, die in Deutschland die Stilmerkmale der maßvoll freien Régencekunst zeigen — z. B. das Palais Thurn und Taxis in Frankfurt am Main, das Hauberat 1730 begann — sind von französischen Künstlern, die außer allem Zusammenhang mit der lokalen Entwicklung stehen, errichtete Werke; es sind episodische Eingriffe ohne nachhaltige Wirkung und fruchtbare Folge. Die Dekorationen Effners in Schleißheim und in den reichen Zimmern der Münchner Residenz sind schon gesteigerte Régence, und diese Richtung wurde von dem schon gegen Ende der zwanziger Jahre vereinzelt eindringenden Rokoko ebenso überrannt wie das originelle Barock Pöppelmanns, das in der bürgerlichen Architektur Dresdens und Leipzigs nachwirkt.[40] Seit 1730 geht die Rezeption der freieren dekorativen Richtung sehr schnell vor sich; um 1740 wird das Rokoko allgemein, ein Jahrzehnt später steht es in üppiger Blüte.

Für die schnelle Verbreitung der französischen Anregungen sorgen natürlich die Verleger in Augsburg und Nürnberg, die Hertel, Engelbrecht und Wolff. Sie bringen Ausgaben und Kopien der französischen Ornamentisten und selbständig neue Anregungen einer Anzahl rührig erfindender deutscher Künstler, von denen Franz Xaver Habermann der überschwänglichsten einer, Johann Elias Nilson und J. W. Meil höchst geistreiche Vertreter sind. Neben dieser verlegerischen Propaganda des neuen »Augsburger«

Geschmacks hat natürlich die Anwesenheit zahlreicher französischer oder in Frankreich ausgebildeter Künstler wie des älteren Cuvilliés in Brühl und München und der fremden Handwerker in höfischen Diensten viel zur Verbreitung des Rokokostils beigetragen.*)

Trotz des bald laut werdenden Einspruchs der Architekturtheoretiker und im allgemeinen der Freunde klassischer Bildung, denen eine Ahnung von der »edlen Einfalt und stillen Größe« antiker Kunst aufging, warfen sich die deutschen Handwerker und Ornamentisten der neuen Pariser Mode in die Arme. Ihnen bedeutete das Neuartige die Freigabe individueller Laune. Sie fühlten sich berufen, gerade diese Kunst, in der die Regel nichts, der Geschmack alles ist, zu meistern — und mit einer Energie begannen sie »modern« zu sein, die nur übertroffen wurde von der Gründlichkeit, mit der sie die Konsequenzen des neuen Stils gezogen haben. Die Prinzipien der Kontrastwirkung und Unsymmetrie, die Überführung starrer Ornamentformen in pflanzenhaft wachsende Gebilde, die Verleugnung der Konstruktion nach dem Muster der klassischen Tradition, die willkürliche Verbindung verschiedenartiger Stil- und Naturmotive — das alles haben die deutschen Rokokokünstler virtuos gehandhabt und auf Gebiete übertragen, vor denen die klassizistische Raison und der von altersher geschulte Geschmack der Franzosen Halt zu machen wußten. Wie die Deutschen oft des Guten zu viel taten, der Zierlust allzuwillig die Zügel schießen ließen, so haben sie sich auch oft im Maßstab vergriffen und auf die Fassaden übertragen, was im Innenbau berechtigter angewendet schien. Aber diese offenbaren Maßlosigkeiten, Übertreibungen, Unfeinheiten und Absonderlichkeiten, die besonders dort auffallen, wo mit geringen, kulturlosen Kräften und geringen Mitteln gearbeitet wurde, dürfen uns über den originellen Wert des deutschen Rokoko nicht täuschen. Denn ebenso oft steckt in den prunkvollen Schloß- und Kirchendekorationen ein gutes Teil selbständiger Kraft, die, aller akademischen Fesseln ledig, durchtränkt ist von geistreicher Phantasie oder anmutiger Empfindung. Und wie im Großen ist es erst recht im Kleinen. Der deutsche Goldschmied und Zinngießer, der Porzellanmodelleur und Dosenmaler wie der Schreiner und Tischler, der Stuckarbeiter und Schlosser: sie alle haben sich die ihnen sympathische

*) Ein klassisches Beispiel für die schnelle Steigerung der Rokokoformenwelt ist die Ausstattung des Brühler Schlosses, an der Cuvilliés, Michel Leveillé und auch Balthasar Neumann teil haben. Die Reaktion gegen das Rokokoübermaß zeigt auch Rückgriffe auf den Régencestil, zugleich mit der Hineigung zum Klassizismus.

Hauptaltar aus der Unteren Pfarrkirche in Mannheim.
Von Roman Anton Boos um 1760. (Ursprüngliche Aufstellung.)

Formenwelt des Rokoko angeeignet und sie so nach Gutdünken verarbeitet, daß, was aus ihrer Hand hervorgegangen ist, nicht bloß die Prägung eines internationalen Geschmacks von weltmännisch-höfischen Allüren aufweist, sondern auch oft und noch besser gut deutschen und individuellen Charakter zeigt. Der bloße Hinweis auf die erstaunliche Geschicklichkeit der Schlosser während des ganzen XVIII. Jahrhunderts und besonders während der Rokokoperiode muß hier genügen, wiewohl das Berliner Kunstgewerbe-Museum eine stattliche Zahl tüchtiger deutscher Schlosserarbeiten aufzuweisen hat. Zeigt sich hier eine glänzende Steigerung des Künstlerischen im Handwerk, so fällt auf anderen Gebieten der kulturelle Fortschritt in der vermehrten Behaglichkeit des Wohnens auf. Mit den Rokokoformen haben sich im deutschen Bürgerhaus und sogar im wohlhabenden Bauernhof gewisse »komfortable« Neigungen festgesetzt, und haben eine Menge Möbel und Geräte so zweckmäßige und anziehende Formen gefunden, daß wir sie auch heute noch praktisch und geschmackvoll finden.

2. Beispiele des Rokoko aus Würzburg, München und Potsdam.

a) Würzburg.

Zur allgemeinen Charakteristik des deutschen Stils wählen wir als Beispiele Einrichtungen aus den Schlössern von Würzburg, München und Potsdam.*) Diesen Vorbildern folgte im allgemeinen auch das bürgerliche Rokoko, freilich in starker Vereinfachung, wie an der Betrachtung des Mobiliars im nächsten Kapitel gezeigt wird.

Für die Überwindung des Barocks durch das Rokoko bietet die Dekoration des Würzburger Schlosses ebenso wie diejenige der Münchener Residenz ein bezeichnendes Studienmaterial. Mitunter ist der Übergang unvermittelt, maßvollere Formen wie die der französischen Régence fehlen fast ganz.

In der Innendekoration des ältesten Teiles des Würzburger Schlosses, das der Fürstbischof Johann Philipp Franz von Schönborn 1719 zu bauen begann, machen sich die ver-

*) Eine Berücksichtigung der wichtigeren Schöpfungen des Rokoko in Deutschland würde die diesem Handbuch gesteckten Grenzen weit überschreiten und muß einer besonderen Veröffentlichung vorbehalten bleiben. — Die reiche kirchliche Kunst haben wir ganz beiseite lassen müssen. Das wichtigste Werk derart im Berliner Kunstgewerbe-Museum, der Hauptaltar aus der Unteren Pfarrkirche in Mannheim, ein virtuoses Holzschnitzwerk des Roman Anton Boos (1730—1810), bilden wir auf S. 142 Abb. 83 ab.

Abb. 83. **Spiegelrahmen. Milchglas bemalt.**
Bezeichnet *I. H. inv. V. H. pins.* Würzburg um 1745.

schiedenen Einflüsse geltend, die der Architekt Balthasar Neumann (1687 in Eger geb., 1753 gest.) mit selbständigem Gefühl und starkem Temperament während seiner bis 1753 währenden Tätigkeit verarbeitet hat. Neumanns künstlerische Vorbildung weist auf Wien, sein Barock steht in Zusammenhang mit dem großzügigen Stil des Fischer von Erlach und Lukas

von Hildebrand. Aber auch zu Frankreich hat er Beziehungen gepflogen. Im Jahre 1723, als schon mit dem Corps de logis, dessen Stirn nach dem Garten zu liegt, begonnen worden war, reiste Neumann im Auftrage seines fürstlichen Bauherrn nach Paris, um den damals anerkanntesten Architekten, den Direktor der Pariser Bauakademie Robert de Cotte, um eine Begutachtung seiner Schloßpläne zu ersuchen. Die Ausstellungen, die R. de Cotte und dann auch Germain Boffrand machten, bezogen sich im wesentlichen auf Fragen der Grundrißausbildung. Im übrigen meinte R. de Cotte, Neumanns Entwurf zeige »viel auf italienische Manier und etwas deutsches dabei«.

Abb. 84. **Durchbrochene Alkoventür. Grüner Grund und Vergoldung.** Süddeutschland. Um 1750.

Abb. 85.
Schmiedeeiserner Ständer einer Wage.
Berlin, Mitte XVIII. Jahrh.

Auch für die Einrichtung des Schlosses war Neumanns Aufenthalt in Paris wichtig. Er begnügte sich nicht damit, wie es anderwärts geschah, z. B. in Ansbach 1728 und später in Karlsruhe, einfach französische Einrichtungsstücke zu übernehmen, sondern er studierte in den Schlössern zu Versailles und Marly und ließ sich von Betten und Stühlen, Wandleuchtern und Kaminfüßen kleine Modelle für seine Würzburger Bildhauer, Gießer und Vergolder anfertigen, kurz er konnte seinem Fürsten berichten, daß er den Pariser »*goût* wohl observiert« habe, sodaß er ihn »zur *satisfaction*« des Fürstbischofs werde anwenden können. Aber er hat viel Selbständigkeit und Eigenart entfaltet. Sein Barock wie sein Rokoko hat persönlichen und echt deutschen Charakter.

Leider ist von den Einrichtungen der ersten Bauperiode nicht mehr viel zu sehen.[41]) Das Zimmer mit einer Grotteskendecke mit Zedernholzgetäfel und Beschlägen in vergoldetem Bleiguß, hat ausgesprochenen Barockcharakter, erinnert noch am meisten an gewisse Dekorationen im Wiener Belvedere. Das »gelbe Zimmer« zeigt bewegtes Barock mit Rocaillen in der Detaillierung. An

das Mobiliar dieser Räume erinnert vielleicht ein holzgeschnitztes und vergoldetes Konsol, wuchtig im Schwung der Füße, mit mächtigen Palmetten und mit dem Bandwerk in einer barocken Bewegung und Aufbäumung, welche die gleichzeitige französischen Vorbildern überbietet. (Abb. bei

Abb. 86. **Standuhr, Kupfer getrieben und vergoldet.**
Italien, Mitte 18. Jahrh.

Dohme-Gurlitt T. 20.) An anderen Möbeln, die wohl bis in die dreißiger Jahre zurückreichen, an einigen Konsoltischen z. B. (Gurlitt, 14, 12) bricht in der ganzen Silhouettierung, im knorpeligen Rocaillewerk, im übertrieben großen Maßstab und Häufen einzelner Zierglieder deutsches Formengefühl bewußter zu Tage.

Der Stil des fränkischen Rokoko erreicht in den Stuckaturen und in dem Wanddekor einiger Säle (Spiegel-, Thronsaal,

Abb. 87. Würzburger burgerlicher Rokokosekretär mit Marketerie.

Spielzimmer, Decke des zweiten Gobelinzimmers) und an dem Gnadenaltar in Vierzehnheiligen (1743) — ebenfalls von Neumann — das äußerste Maß von Kühnheit. Charak-

teristisch scheint die Neigung, die Rocaillen unruhig wie Wellen zu peitschen und zu kräuseln. Die Kühnheiten Meissonniers, die Rocaillen Babels und Nilsons sind hier in Tat umgesetzt. Eine Anzahl wildbewegter Würzburger Rokokomöbel aus dem Schloß, die Gurlitt veröffentlicht hat, gehören zu dem ausgelassensten, was der Stil überhaupt geleistet hat. Auch die in den vierziger Jahren entstandene Innenausstattung des Bruchsaler Schlosses ist ein vorzügliches Beispiel Neumannscher Rokokodekoration.[42])

Abb. 88. **Wasserblase. Holzgeschnitzt.**
Süddeutsch. Mitte des XVIII. Jahrh.

b) München.

Zu Anfang der zwanziger Jahre lernte François de Cuvilliés[43]) (1695—1768), den der Kurfürst Max Emanuel von Bayern zu seiner Ausbildung nach Paris gesandt hatte, die freien Stilrichtungen der französischen Innendekoration zunächst als Schüler des jüngeren François Blondel kennen, die er etwa seit seiner Tätigkeit in der Ausstattung der Paradezimmer des Kurfürsten Karl Albert (1729—37) zu einer freieren Form ausbildet, deren reifste Blüte aber in der Amalienburg erblickt wird. Beziehungen zu verwandten Rokoko-Meistern wie zu Pineau, Delajoue, Blondel und Mondon, dessen Rocaillenhefte 1736 erschienen, können leicht an der Hand seiner Stichwerke nachgewiesen werden. Zugleich aber kommt in die Behandlung eine viel reichere Phantastik, kommt ein deutscher Zug hinein, der wohl aus dem

Zusammenarbeiten Cuvilliés mit deutschen Künstlern und Handwerkern erklärt werden kann. In seinen *morceaux de caprices* geht Cuvilliés weit über die Franzosen hinaus.

Die Amalienburg im Nymphenburger Park ist das berühmteste seiner Werke; ihr Bau wurde 1734 begonnen und währte bis 1740. Die reiche Dekoration des Silberzimmers und des Speisesaals zeigt deutlich, wie viel naturalistischer und phantastischer die Rocaille unter der Hand deutscher Kunsthandwerker gehandhabt wird, als es die Franzosen für gut fanden. Auffällig ist hier das Überhandnehmen von

Abb. 89. **Feuervergoldetes Bronzekonsol.**
Suddeutschland. Mitte XVIII. Jahrh.

naturalistischen Motiven: Geäst, Festons unterbrechen gern den kecken Schwung der weitausgezogenen Rahmen. Was Gottfried Semper von dem pflanzenartigen Wachstum des Rahmenwerkes gesagt hat, findet seine volle Bestätigung erst recht in diesen Formen des deutschen Rokoko (Abb. 90). Hier ist das Muschelwerk in allen möglichen Naturspielen, in kamm- und krautartigen Bildungen mit Zacken, Flammen und eigensinnigen Knorpeln gebildet: das Ideal Meissonniers ist übertroffen. Eine Phantastik ist dabei im Spiele, die kühn

mit figürlichem und vegetabilem Zierat um sich wirft und ihn malerisch gruppiert in erstaunlicher Mannigfaltigkeit.

c) Potsdam.[44])

Mit der Thronbesteigung Friedrichs des Großen (1740), der sich schon als Kronprinz in Rheinsberg im französischen

Abb. 90. **Rokokosalon in der Amalienburg im Nymphenburger Park.**
Von Cuvilliés d. Ä.

Rokokogeschmack eingerichtet hatte, tritt das Rokoko im Verlauf der vierziger Jahre ein. Georg Wenceslaus von Knobelsdorff (1697 bis 1753), ein höchst geschmackvoller, in der Malerei und Architektur wohl bewanderter Autodidakt

Abb. 91. **Bibliothek Friedrichs des Großen in Sanssouci.**
Vollendet 1747.

— er war von Haus Artillerieoffizier — hat diesem Rokoko das besondere Gepräge verliehen. Seine Einrichtungen im „Neuen Flügel" des Charlottenburger Schlosses, in Monbijou, besonders aber in seinem Ausbau des Potsdamer Stadt-

schlosses und im Schlosse Sanssouci, enthalten ein im Vergleich zu dem süddeutschen temperiertes Rokoko. Knobelsdorff und seine Mitarbeiter, die Dekorateure Johann Michael und Johann Christian Hoppenhaupt, der Bildhauer Jo-

Abb. 92.

Mit Lackmalerei dekoriertes sog. Voltaire-Zimmer in Sanssouci.

hann August Nahl aus Berlin und der Tischler Melchior Kambly in ihren Zimmerdekorationen und Möbeln haben trotz der Anlehnung an französische Vorbilder selbständige Kombinationen der Rokokomotive gesucht und gefunden.

In dem berühmten runden Bibliothekszimmer in Sanssouci, das dem Turmzimmer in Rheinsberg nachgebildet wurde, ist über die Zedernholztäfelung der Wände reicher Ornamentschmuck in vergoldeter Bronze verteilt (s. Abb. 91). Der Raum ist in vier Felder gegliedert; den zwei Fenstertüren entsprechen ein Spiegelfeld und die Kaminwand mit einem Spiegel darüber. Die Bücherschränke mit ihren schwungvoll hochgezogenen und abgebrochenen Abschlußsimsen sind in das Getäfel eingepaßt. In höchst geistvoller Weise mit einem besonders feinen Gefühl für das Maß und die Kraft

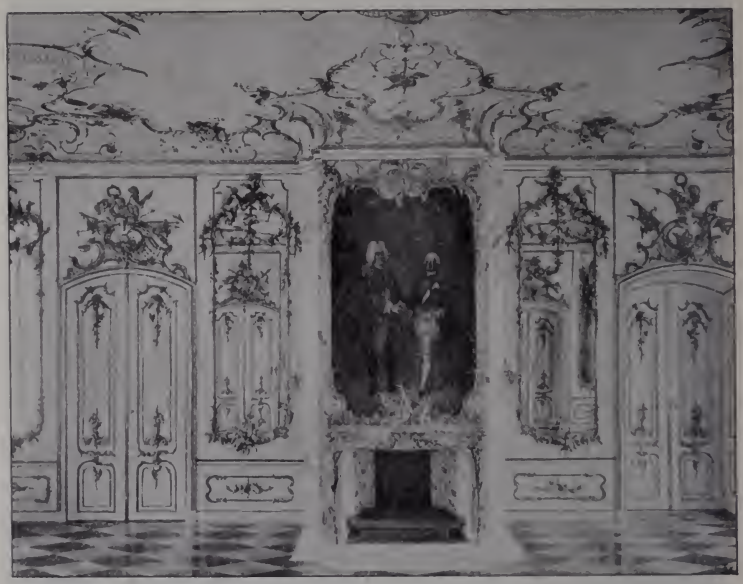

Abb. 93. **Bronzesaal im Potsdamer Stadtschloß.**
Über dem Kamin das Verbruderungsbild Friedrich Wilhelms I. und August des Starken von Louis de Silvestre.

der verwendeten Ornamentik sind die Rocaillemotive und das Spiel locker gelegter Festons und naturalistisch behandelter Blattranken angebracht, sie unterbrechen glücklich die Leisten, die das Getäfel in glatten Linien gliedern und die die ovalen Medaillons mit den Insignien der Künste und der Astronomie umschließen. Die geistige Urheberschaft an diesem 1747 vollendeten Kabinett scheint nach Seidel Nahl zu gebühren, mit dessen beglaubigten Arbeiten im Potsdamer Stadtschloß (kleines Zedernholzkabinett) sich eine stilistische Verwandtschaft nachweisen läßt; dieselbe zurück-

haltende Verwendung der Rokokomotive wird auch dort beobachtet.

Es ist nicht zweifelhaft, daß dieser Geist einer noblen Mäßigung, diese verständige Regelung einer Ornamentik, die

Abb. 94.

Musikzimmer Friedrichs des Großen im Potsdamer Stadtschloß.

nach Freiheit verlangt, der dirigierenden Einwirkung Knobelsdorffs zu danken ist. Dieselbe Haltung zeigen auch die anderen Räume in Sanssouci, von denen wir noch das mit naturalistischem Blumenwerk und Affengeschichten (Abb. 92)

hervorheben: die schmückenden Elemente an den durch flache Leisten abgeteilten Wänden sind bunt mit Lackfarben von Robert Martin getönt, während die Flächen in hellem warmen Tone gehalten sind.

In den Dekorationen des Stadtschlosses in Potsdam bringt das Rokoko andere Nüanzen hervor, die der Teilnahme anderer Künstler wie besonders des 1748 nach Berlin berufenen Zürichers Johann Melchior Kambly (geb. um 1710) zuzuschreiben ist. Den Höhepunkt der gesamten Schloßausstattung stellt ohne Zweifel der Bronzesaal dar (Abb. 93). Nach Nicolai rührte der Entwurf dazu von Nahl her, ausgeführt wurde der Saal in den Jahren 1754 und 55. An der

Abb. 93. **Entwurf zu einem Konsoltisch von Hoppenhaupt d. Ä.**

Modellierung der reichen feuervergoldeten Rocailledekoration hat neben Kambly auch der nach Nicolai aus Straßburg stammende Schwitzer beträchtlichen Anteil. Musterhaft erscheint in diesem Raum, der von zwei Seiten Licht empfängt, das Verhältnis der Teile zum Ganzen, der Kontrast zwischen geradlinigem Rahmenwerk und den willkürlichen Schmuckformen, in denen Rocaillen in kühnen Bogenschwingungen mit naturalistischem Blumenwerk, mit Trophäen und gelegentlichen Tierformen verbunden sind. Die Durchbildung der feuervergoldeten Bronzeappliken ist weit getrieben, und steht vorzüglich zu dem weißen Lackton des Grundes. Sehr reizvoll ist der Übergang zur Decke, deren Zeichnung wohl an französische Vorbilder erinnert, aber doch

ein selbständiges Hantieren mit den Motiven des freien Rokoko offenbart. Fast möchte man von einem kalligraphischen Schnörkeln der Formen reden: in weiten ausgreifenden Bogen bilden die Rocaillen Rahmen, umziehen weitmaschiges Gitterwerk und unregelmäßige Felder, in die zu Flügelformen ausgezogene Gebilde angeordnet sind. Das Bestreben die Linienführung hervorzuheben und gleichsam im Fluß zu erhalten, das Ausschweifen und Ausziehen der Formen verleiht diesem Potsdamer Rokoko des Bronzesaals den Reiz einer leichten Eleganz, die in anderen Dekorationen des Stadtschlosses und des späteren Neuen Palais bei weitem nicht in gleichem Maße wieder erreicht worden ist. Das Mobiliar des Bronzesaals ist, obwohl es zum Ganzen vortrefflich steht, vielleicht etwas übertrieben in der Willkür, mit der dieselben Elemente, die an der Wand ausgezeichnet wirken, hier zusammengeballt erscheinen. Aber der malerische Gesamteindruck des Raumes mit seinen effektvollen Spiegeldurchblicken,

Abb. 96.
Rokokospiegel nach einem Stich von J. W. Meil.

dem Marmormantel des Kamins und dem kräftigen Parkett des Bodens — dies harmonische Ganze ist hier wie bei allen Rokokoeinrichtungen ausschlaggebend und zwingt zu uneingeschränkter Bewunderung.

Eine andere Rokokonüanze zeigte die Ausstattung des Musikzimmers Friedrich des Großen im Stadtschloß (Abb. 94). Das Motiv gewellter Linien als Grundmuster und als Füllung der schmalen Lisenen, die die Hauptfelder der Wände — mit gemalten Chineserein oder mit musikalischen Emblemen — voneinander trennen, ist eine Besonderheit. In den Motiven des Rahmenwerks spielen der Palmbaum, Schilf im Bunde mit langausgezogenen Rocaillen eine Rolle. Bemerkenswert ist die Finesse, mit der die Bilder in ihren geschnitzten und vergoldeten Rahmen mit in den dekorativen Organismus des Wanddekors einbezogen sind. In der Detaillierung dieser an die Weise der Hoppenhaupt erinnernden Dekoration wird ein etwas derberer Geschmack beobachtet; vielleicht ist auch der Maßstab der Deckendekoration etwas zu groß genommen.

Abb. 97. Entwurf zu einer Uhr von Hoppenhaupt d. Ä.

In dem Rokoko, das in der Innenausstattung des 1763 begonnenen Neuen Palais in Potsdam erscheint, tritt mehr und mehr die Neigung hervor, prunkvoller, kräftiger aufzutreten; die Formen werden schwerer, derber. Die graziöse Unbefangenheit des Potsdamer Frührokoko ist vorbei, denn für die größeren Repräsentationsräume reicht die feine, maßvollere Eleganz eines Boudoirstils nicht aus. Mit den größeren Abmessungen und unter dem Druck klassizistischer Einflüsse, tritt wieder etwas von raisonnierender Architektonik hervor. Deutlicher wird die Gliederung der Wände durch gerade Leisten hervorgehoben, mehr und mehr werden unsymmetrische Motive vermieden, und die Rocaille-Kartuschen werden wieder zu regelrechten Muscheln, die an das Barock erinnern. Wo das

freie Rokoko Lösungen durch willkürliche Schnörkel und effektvolle Kontraste fand, wird der Ausgleich von Stütze und Last durch Konsolen oder andere die konstruktive Zweckmäßigkeit andeutende Formen versucht (z. B. im Silber-

Abb. 98. **Silberzimmer im Potsdamer Neuen Palais.**

zimmer Abb. 98). Als beliebte Zierformen treten langhalsige Reiher auf, die einen Wasserstrahl, der in Cascaden fällt, emportreiben, dann wird Ast- und Blattwerk in derber Bildung verwendet. Als Füllung erscheinen ganze Tropfsteinbildungen; die eigentliche Rocaille tritt mehr und mehr

zurück oder bekommt eine akanthusartige Form (z. B. die Spiegelkrönung im Audienzzimmer der Kaiserin). Im Arbeitszimmer der Kaiserin fällt das wild naturalistische Astwerk an den Türen auf, während an den Türen im Arbeitszimmer des Kaisers der Übergang zu einem dem Louis XVI. entsprechenden Klassizismus deutlich hervortritt. Auch wo noch durchaus mit Rokokomotiven dekoriert wird, wie im Musikzimmer des Neuen Palais, da fällt doch die rationalistische Zucht auf, die um aller Unsymmetrie aus dem Wege zu gehen, die Motive einfach »umschlägt« und so strenge Gleichmäßigkeit erreicht. —

Eine ähnliche Entwicklung zeigt im allgemeinen das Mobiliar der Schlösser. Aus Friedrichs Rheinsberger Zeit haben sich einige Möbel erhalten, die eine von der französi-

Schreibtisch aus Zedernholz mit massivem Silberbeschlag von Kelly.
Potsdam, Stadtschl. f. 1750.

schen Mode sehr abhängige Form zeigen. Der Architekt des Rheinsberger Schlosses Johann Gottfried Kemmeter (gest. 1748) stand dem Rokoko noch fern, diese Möbel müssen daher fremder Import gewesen sein. Wahrscheinlich hatte sie Knobelsdorff auf seiner Studienreise 1736 besorgt. Ein zierlicher Lesetisch in Sanssouci (Bibliothek) gehört zu diesen Rheinsberger früheren Rokokomöbeln, die zumeist holzgeschnitzt und versilbert waren. Seit den vierziger Jahren tritt eine Änderung in der Behandlung der reicheren Möbel ein: für alle Sitzmöbel bleibt das geschnitzte und vergoldete beziehentlich versilberte Holz nach wie vor, für die anderen Möbel, Kommoden, Tische tritt ein außerordentlich reicher Bronzebeschlag auf. Doch hat Friedrich der Große im ersten Jahrzehnt seiner Regierung auch noch manches Möbel mit Silber verzieren lassen. Der Schreibtisch aus »marmeliertem Cedernholz« mit reichem Silber-

Abb. 100. **Eckschrank. Marketerie mit feuervergoldetem Bronzebeschlag von Melchior Kambly.** Potsdam, Neues Palais, Tressenzimmer. XVIII. Jahrhundert.

Abb. 101. **Dekorationsentwurf für Schloß Nischwitz von Johann Christoph Knoeffel.** Bibliothek des Kunstgewerbe-Museums in Berlin.

beschlag, den 1750 die Witwe des Goldschmieds C. G. Kelly ablieferte, ist das beste Werk derart, das erhalten ist (Abb. 99); er schmückt das Schlafzimmer des Königs im Potsdamer

Stadtschloß. Für die Ausstattung seiner Schlösser kamen aber doch vor allem die mit Bronze beschlagenen Prachtmöbel in Betracht. Dank der Mithilfe der Goldschmiede wie Lieberkühns und aus der Fremde berufener Handwerker ist es dem Könige gelungen wie auf dem Gebiete der Dekoration so auch im Mobiliar die heimische Industrie auf eine hohe Stufe der Tüchtigkeit zu heben.

Ein Prachtstück ist ein Eckschrank mit Spiegel (Abb. bei Dohme-Gurlitt) in dem Arbeitszimmer Friedrich des Großen im Potsdamer Stadtschloß, den Melchior Kambly 1758 ablieferte. Innen ist das Möbel sorgfältig in Zedernholz gearbeitet, außen zeigt es dunkel gefärbtes Schildpatt und einen Bronzebeschlag, den Morel vergoldet hat. Man wird kaum fehl gehen, wenn man annimmt, daß Arbeiten wie diese eine Frucht des Studiums an dem berühmten französischen Cartonnier sind (s. S. 64), den Kambly 1749 freihändig nachmodelliert hat. Die Kopie war kein Meisterwerk, um so erstaunlicher ist der Fortschritt, dem wir in dem Bronzewerk des Eckschrankes begegnen. Der untere Rahmen, der aus einem langgezogenen Rocaillemotiv emporsteigt, dann einer gerade ansteigenden Leiste folgend, das Ansehen eines gerieften Stammes gewinnt, den naturalistisches Blumenwerk umspielt, — das sieht doch ein wenig aus wie eine Weiterbildung des Rahmenmotivs an dem Cartonnier. Der Bronzereichtum dieser und ähnlicher Möbel (Abb. **100**) ist für den französischen Geschmack ein etwas barbarischer Zug, wenn auch in Frankreich ähnliches zutage gekommen ist. Allein die ungemeine Frische einer mehr auf das dekorativ Wirkungsvolle als auf intime, kokette Erscheinung ausgehenden Phantasie und die Ursprünglichkeit und herzhafte Konsequenz in der Durchführung gerade des dekorativen Schmuckes — das sind deutsche Eigenschaften, die über mangelhafte Einzelheiten oder Fehler in der Silhouette hinwegsehen lassen. Von anderen Arbeiten Kamblys seien hier wenigstens erwähnt einige Standuhren im Neuen Palais und von den leichtgewölbten Kommoden, diejenige mit einer Lapislazuliplatte, endlich der zierliche Schreibtisch aus Zedernholz mit schräger Platte ebenfalls im Neuen Palais.

Das übrige Rokokomobiliar in den Schlössern (Abbildungen bei Dohme-Gurlitt, Möbel aus den kgl. Schlössern) aus den Jahren 1765—1770 rührt größtenteils von den aus Baireut stammenden Tischlern Spindler (Vater und Sohn) her. —

Ein Beispiel für die Behandlung des Rokoko, wie es Johann Christoph Knöffel in Dresden mit Anlehnung an die maßvollere französische Weise anwandte, gibt die Wiedergabe der Zeichnung einer Wanddekoration (Abb. **101**)

für das Brühlsche Schloß Nischwitz bei Wurzen, aus dem Besitz der Bibliothek des Berliner Kunstgewerbe-Museums. Gute Beispiele für das Dresdner Rokoko sind auch die Arbeiten des für den sächsischen Hof und den Grafen Brühl tätigen Joseph Deibel (1716—1793), von dem die Dresdner Galerie und das Kunstgewerbe-Museum in Dresden Rahmen besitzen.

3. Die Reaktion gegen das Rokoko in Deutschland.

a) Zopfstil.

Wie es in Frankreich das ganze XVIII. Jahrhundert hindurch eine Partei gegeben hat, die an der Tradition des Klassizismus festhielt und die Übergriffe der freien Rokokokunst bekämpfte, so hat es natürlich auch in Deutschland unter den Freunden der antiquarischen Renaissance der Antike Anhänger des Klassizismus gegeben, die erst gegen das übermäßige Barock, dann gegen das plötzlich eindringende Rokoko eiferten. Schon 1742, also vor den Protesten des Abbé Leblanc (s. S. 77) und Cochins (S. 83) wandte sich ein Anonymus des »Neuen Büchersaals der schönen Wissenschaften und freien Künste« witzig gegen die Übertreibungen des »Augsburger« Rokokogeschmacks. Sechzehn Jahre später schrieb der Dresdner Baumeister Krubsacius seine »Untersuchung über den Ursprung der Verzierungen« (1759) und wies hin auf eine einfachere, sachlichere Dekoration, für die die Antike das rechte Vorbild sei. Durch Lessing und Winckelmann wurden dann die ästhetischen Erörterungen über den Vorzug der Antike Allgemeingut der Gebildeten. Dieser gelehrte Klassizismus, dem die edle Einfalt und stille Größe der Antike als Ideal vorschwebte, beginnt in der bildenden Kunst während der sechziger Jahre in Deutschland zu wirken. In den achtziger Jahren ist er allgemein verbreitet. Die verständige Nüchternheit, mit der dieser Stil namentlich in Norddeutschland erschien, hat ihm die spöttelnde Bezeichnung Zopfstil eingetragen. Dann um 1800, während Goethe und Schiller für das weltbürgerliche Ideal der Griechen zu begeistern wußten, regt sich eine mehr vaterländische Opposition, die dem Stile neue Geschmackselemente — bürgerliche und romantische — zuführte, so daß er einen eigentümlichen Charakter annimmt.

Volkstümliche Seitentriebe hatten wir schon in der deutschen Rokokokunst beobachtet. Noch viel mehr bürgerliches Gepräge erhält der Klassizismus durch die Einwirkung romantischer und realistischer Strömungen. Denn die Einrichtungskunst und der Hausrat im deutschen klassizistischen

Geschmack erhält im Bürgerhaus, nicht im höfischen Salon die entscheidende Richtung. Dabei war es für das Erstarken unserer bürgerlichen Kultur beinahe ein Glück, daß zu luxuriösen Versuchen und zu einem Wetteifer mit dem Raffinement des französischen Louis XVI. Stils in Deutschland

Abb. 102. **Mahagoni-Lehnstuhl mit Gobelinbezug.**
Französische Arbeit Anfang XIX. Jahrhunderts.

die Mittel fehlten. Zu beklagen ist höchstens die Auswanderung zahlreicher deutscher Kunsthandwerker nach Frankreich, wo ihnen reicherer Lohn winkte (S. 93). Auch englische Einwirkungen sind beobachtet worden (s. S. 185). Was die unruhigen Zeiten Napoleons an stilistischem Nährstoff zu-

brachten, war bei allem Pomp dürftig genug: Beispiele dieser kalten renomistischen Pracht sind z. B. in den Schlössern von München, Würzburg, Cassel (Stadtschloß und Wilhelmshöhe) und Stuttgart zu sehen. Zu den erfreulichsten Leistungen gehören die nach dem Vorbild der Antike von

Abb. 103. **Weiß lackierter Lehnstuhl.**
Italienische Arbeit um 1790.

Schinkel feinsinnig entworfenen Interieurs, Möbel und Geräte, die in Berlin nach der Abschüttelung des napoleonischen Joches bis in die dreißiger Jahre eine Art Nachblüte des Empirestiles darstellen. Ein Paar Stühle um 1830 von Schinkel aus den Palais der Prinzen Karl und Friedrich von Preußen in Raum XXXI. (Vgl. Vorbilderheft 33.)

b) Biedermaierstil.

Gerade die internationale Tendenz des französischen Empirestils hat ein gutes Teil dazu mitgeholfen, den vaterländischen Geist und Geschmack in der Kunst zu stärken. Strebte das Empire nach monumentaler Wirkung, so suchte unter dem Druck der Verarmung und der Reaktion, die den Freiheitskriegen folgten, das Kunstgewerbe seine Zuflucht in der bescheidenen Behaglichkeit bürgerlicher Lebenshaltung.

Abb. 104. **Mainzer Tischlerzeichnung.**
1786 datiert. Bibliothek des Kunstgewerbe-Museums Berlin (Hdz. 2107).

Die Gefahr, dabei in philiströser Simpelei zu verflachen, lag nahe und ist nicht immer vermieden worden. Daher denn auch die ironische Nottaufe der Stilphase, die die Zeit von den Freiheitskriegen bis in die dreißiger Jahre ausfüllt, als Biedermaierstil.

Die Schilderung dieses sich in der Gegenwart einer ungeahnten Wertschätzung erfreuenden Stils fällt außerhalb der diesem Buche gesteckten Grenzen. Deshalb, im Hinblick auf die im Berliner Kunstgewerbe-Museums vereinigten Arbeiten aus den drei ersten Jahrzehnten des XIX. Jahrhunderts, nur wenige Worte.

Der Biedermaierstil verarbeitet die formale Hinterlassenschaft des Klassizismus und des französischen Empire, dessen Einfluß den Siegen Napoleons folgte. Er ist seiner Tendenz nach gut bürgerlich, will dem praktischen Bedürfnis im Sinn des gesunden Menschenverstandes dienen. Er verflacht, verkümmert die antiken Formen, verwendet sie und etliche mittelalterliche Motive als bloß sparsam angebrachte Zierglieder: die Kraft zu organischer Um- und Weiterbildung oder zu einer Vergewaltigung der Konstruktion durch das Ornament war längst gebrochen. Die Zeit verlangte nach ruhigen, zweckmäßigen Formen und dank diesem Zwange konnte das Kunsthandwerk der Biedermaierzeit eine Menge dekorative Aufgaben in sachlicher und doch geschmackvoller Weise lösen. Noch wo die Sucht schlicht zu sein bis auf das äußerste getrieben worden ist, gefallen die Einrichtungen der Biedermaierzeit durch eine Vornehmheit des Tones, durch eine Naivität der Formeneinfalt und eine Sparsamkeit des Schmuckes, die sie den kühnen Geschmacksrevolutionären vom Anfang des XX. Jahrhunderts im Lichte einer ästhetischen Verklärung erscheinen ließen. In der Tat verdient die Zweckmäßigkeit der Formensprache, aber auch die Sinnigkeit, die sich so oft in der Wahl des sentimentalen oder pietätvollen Zierwerks kund gibt, unsere Teilnahme.

Der Biedermaierstil ist uns wertvoll als die erste durchschlagende und einstweilen beste Kunstäußerung des modernen dritten Standes. Denn der bürgerliche Rokoko war, wenn auch weite Kreise erfassend, in seinem Wesen doch großenteils höfisch beeinflußt gewesen. Der Biedermaierstil war demokratisch und oppositionell. Er trug in sich eine Menge Keime gesunder volkstümlicher Kunst, er stellte in seiner bürgerlich schlichten Weise ein klares Ideal dar, er war reich an patriotischen Erinnerungen und voll sinniger Familienpoesie. Er ist auch ein Gleichmacher gewesen, der sich am Hofe so heimisch fühlte wie im Bürgerhaus; zur Zeit des Wiener Kongresses war er an den Höfen Mode. Er repräsentierte auf unserem Kontinent eine fast internationale Kultureinheit — die letzte, die wir gehabt haben. Daher der hohe Stimmungswert dieses letzten Epigonen der historischen Stile, daher seine Wirkung auf unsere Zeit, daher auch die Versuche, an seinen Formelementen anzuknüpfen.

Allein länger als eine Generation hat sich der Biedermaierstil in Deutschland nicht halten können. Denn der stilistische Fortschritt ging nicht unter der Führung der Architektur weiter, sondern knüpfte sich im Kunstgewerbe an den Naturalismus des Dekors. Vom Beginn des Klassizismus an ist der immer zunehmende Anteil naturalistischer

Blumendekoration wahrzunehmen. Die Freude an naturalistischem Blumenwerk in frischen franken Farben verleiht oft, namentlich dem Flächenmuster, der Textilkunst in der Biedermaierzeit einen besonderen Reiz. Aber in den späteren Entwicklungsstadien nimmt der vegetabile Naturalismus überhand, und als die retrospektiven und industriellen Neigungen des XIX. Jahrhunderts erwachen, gingen die konstruktiven Tugenden des Biedermaierstils schnell, zu schnell verloren. Damit hörte alle gesunde Entwicklung des Handwerks auf. Eine Stilanarchie war die Folge und so der Faden jahrhundertalter Kunsttraditionen gerissen.

Abb. 104a. **Triumph der antiken Baukunst über das Rokoko.**
Berliner Porzellangruppe nach einem Modell von Gottfried Schadow.

VII.

Deutsches Mobiliar im XVIII. Jahrhundert.

1. Meister-Zeichnungen der Tischler. — 2. Mainzer Tischlerkunst. — 3. David Röntgen in Neuwied. — 4. Lütticher Möbel. — 5. Aachener Möbel. — 6. Sonstige deutsche Möbel und die Öfen.

1. Meister-Zeichnungen der Tischler.

Einen Einblick in die künstlerische Entwicklung des Mobiliars vorwiegend bürgerlichen Charakters während des XVIII. Jahrhunderts in Deutschland gewährt eine Betrachtung der Zeichnungen, welche die Gesellen der Tischlerzunft zur Meisterprüfung vorzulegen hatten. Es haben sich verschiedene Sammlungen erhalten, die über zwei Jahrhunderte sich hinziehen und die eine klarere Anschauung von dem allmählichen Durchdringen neuer Formen und von dem Beharren an heimischen Gewohnheiten vermitteln, als es die vielfach zerstreuten ausgeführten Arbeiten vermögen. Diese Risse sind deshalb so wichtig, weil sie neben den Namen der entwerfenden Gesellen und der prüfenden Meister sehr häufig Daten tragen.

Die Bibliothek des Berliner Kunstgewerbe-Museums besitzt eine Sammlung von Zeichnungen der *Mainzer Tischlerinnung* (87, 538) mit datierten Blättern von 1676 bis 1816. Die Aufgabe, die den Mainzer Tischlergesellen gestellt war, betraf die Zeichnung eines großen Schrankes für bürgerliche Verhältnisse, und bis 1720 etwa, so spät noch, sehen wir, daß diese Aufgabe im Fassadenstil der deutschen Renaissance gelöst wird. Die Schränke sind meist zweiflügelig, ruhen auf einem Sockel mit Kugelfüßen und Schubladen, zeigen rechts und links Säulenmotive. Die Gliederung ist tischlermäßig und einfach. Um 1680 stoßen wir auf krauses Ohrmuschelornament im Dekor der Flächen sowohl wie zum Abschluß. Um 1720 tritt mehr und mehr an Stelle des großen zweiflügeligen Schrankes ein neues Möbel, der zwei-

teilige Schrank, dessen Flächen bald nachher sich zu schwingen, zu bauchen beginnen. Vereinzelt tritt bei diesen Stücken Intarsia auf: Bandelwerk mit Kelchreihungen. In den dreißiger Jahren ist das zweiteilige Schrankmöbel die Regel und in den vierziger Jahren tritt eine derartige Unterscheidung der beiden Körper ein, daß der untere zur Kommode mit Schubkästen wird und der obere zu einem schrankartigen Aufsatz mit aufklappbaren Türen. Die Merkmale des Rokoko treten in den fünfziger Jahren auf, um 1760 sind sie rationell entwickelt und dauern an bis Ende der siebziger Jahre. 1776 ist ein Klappsekretär datiert und es treten jene spielenden Anlehnungen an antike Motive auf, die den Zopfstil in Deutschland einleiten. Schnell scheint diese neue nüchterne Mode beliebt zu werden, das Mahagoni hat Nuß- und Eichenholz verdrängt, in den achtziger Jahren sind die Mainzer Tischlermeister ganz im Fahrwasser der Riesener und Jacob, und bis 1816 — damit schließt die Sammlung — halten sie an dem internationalen »Zopfstil« fest.

Abb. 105. **Mainzer Tischlerzeichnung.** 1747 datiert. Bibliothek des Kunstgewerbe-Museums Berlin (Hdz. 2064).

Daß in Mainz die neuen Formen schneller Aufnahme fanden als im Norden und Osten Deutschlands, ist natürlich. Der Vergleich der Mainzer Sammlung mit einer ähnlichen, die im Bremer Gewerbemuseum bewahrt wird, und die Gesellenzeichnungen der Bremer Innung seit 1650 etwa enthält, ist von nicht geringem Interesse. Auch dort ist die Aufgabe gestellt, einen Schrank zu entwerfen. Die »Schapp«

genannte Schrankform mit reichen Verkröpfungen hält sich bis zur Mitte des XVIII. Jahrhunderts, und gegen Ende des Jahrhunderts entwickelt sich daraus durch Ausschweifen und Hochziehen der Giebel eine zopfige Form, die in Fournierarbeit und noch mehr mit weißer oder grüner Malerei und Gold sich lange gehalten hat.[46])

Indessen für die Beurteilung dieses vorwiegend Fournierarbeit zeigenden Möbelstils sind wir nicht nur auf diese Risse angewiesen. Es haben sich eine Menge Möbel der

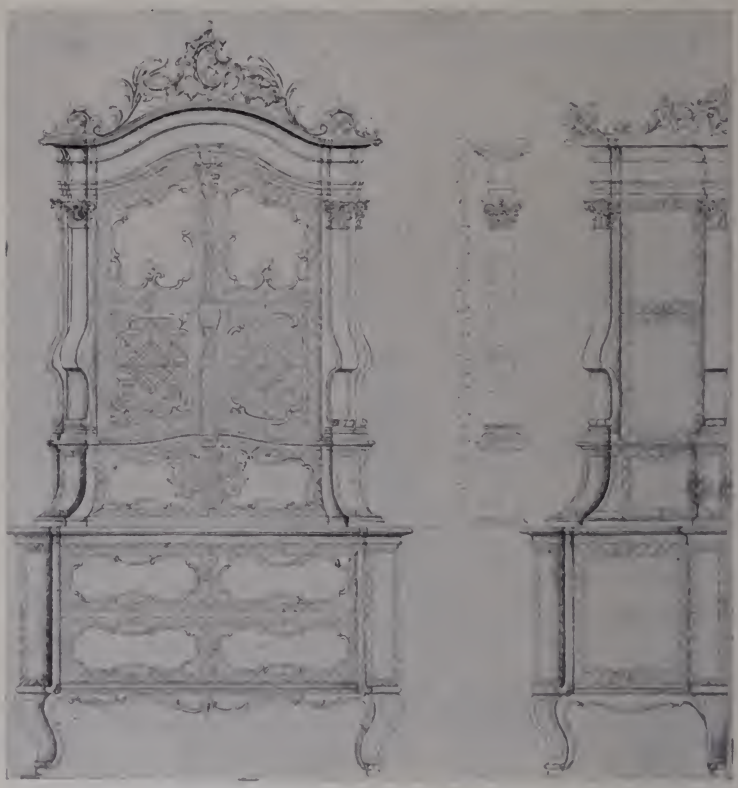

Abb. 106. **Mainzer Tischlerzeichnung.**
Bibliothek des Kunstgewerbe-Museums Berlin (Hdz. 2054, 2075).

Art erhalten, die freilich nicht immer lokalisiert werden können. Denn die fliegenden Hefte der Augsburger und Nürnberger Ornamentstecher haben die neuen Stilformen so schnell verbreitet, daß die Modeschwankungen der Möbel-

tischlerei fast allerorten, im Norden wie im Süden, gleichzeitig auftreten.

Immerhin können wir einige Gruppen zusammenstellen, von denen wir die rheinische in diesem Handbuch deshalb näher betrachten, weil sie am besten gekannt ist und im allgemeinen als typisch gelten kann.

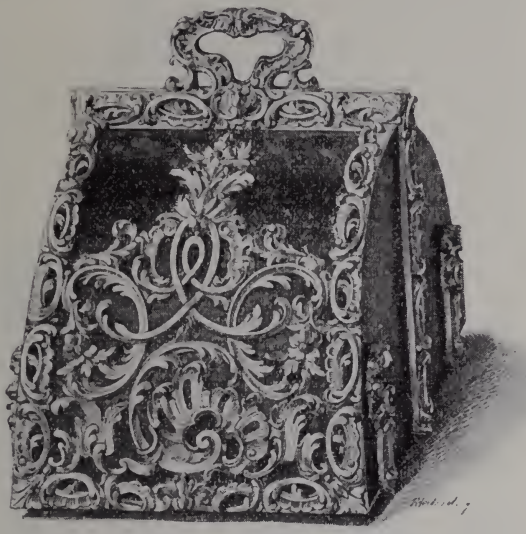

Abb. 107. **Steigbügel. Bronze vergoldet.**
Würzburger Arbeit um 1750.

2. Mainzer Tischlerkunst.

In Mainz blühte während des XVIII. Jahrhunderts die Holzmarketerie und Intarsia jeder Art. Auch die Ordensgenossenschaften der Karmeliter und Karthäuser sind dabei beteiligt. Das Stuhlwerk der Mainzer Karthause — jetzt im Trierer Dom —, über das Friedrich Schneider urkundliche Forschungen unlängst publiziert hat,[47] war 1726 nahezu fertig geworden, als es der Kurfürst Lothar Franz von Schoenborn besichtigte. Der Entwurf rührte von dem aus Hamburg gebürtigen Johann Justus Schacht her, und 21 Ebenisten von überall her waren an dem Werke beschäftigt, die nach seiner Vollendung wieder auseinander gingen. Es ist dies eine reiche Marketeriearbeit, die aus 32 Stühlen bestand. Jeder Sitz hat — nach einer Beschreibung von 1769 — ein Rückenstück, sowie an jedem vorderen Teile ein Betpult von fournierter Arbeit. »Oben über sind die

Abb. 108. **Das Neuwieder Kabinett.**
Schrank von Röntgen im Hohenzollern-Museum.

Stühle zu jeder Seite dreimal mit gleicher fournierter, geschweifter und geschnittener Arbeit abgeschlossen, welche hier und da mit Glanzgold vergoldet, gleichsam gekrönt und verbunden ist; dazu ist in jedem Rückstück ein kleines Gemälde angebracht.« Die Marketerie spielt die Hauptrolle und es haben sich eine Anzahl bürgerliche Möbel, Schränke, Stühle, Tische erhalten, die aus Mainz stammen und diesen Stil der Dekoration zeigen, der eine gewisse Verwandtschaft mit niederländischen Arbeiten hat.

Ein tüchtiger Kunstschreiner muß auch Johann Heinrich Dietler gewesen sein, der auch an dem Mainzer Chorgestühl gearbeitet hatte und mit Neuwied, einem Zentrum der rheinischen Kunsttischlerei, Verbindung hatte. Er soll Möbel in geschweifter und fournierter Arbeit gemacht haben. Ein anderer Kunsttischler, Ludwig Rhode, hat als kurfürstlich Mainzischer Hofschreiner einen Prachttresor gearbeitet, auf den er den Vermerk schrieb, daß er nach zweier Jahre Arbeit 1726 damit fertig geworden war. Dies Möbel befand sich bis 1894 in der Sammlung Buchner in Bamberg.

Ein gutes Beispiel derartiger Marketteriearbeit ist ein mit dem Namenszug des Trierer Kurfürsten von Waldesdorf (1757 bis 68) versehener Lehnstuhl im Kölner Kunstgewerbe-Museum.

3. David Röntgen in Neuwied.

Aber viel wichtiger als Mainz ist Neuwied für die Entwicklung der Möbeltischlerei gewesen. Hier hatte Abraham Roentgen eine Werkstätte für Marketerie-Möbel eingerichtet, die bald weltberühmt wurde. Die Marketterie Roentgens und speziell die seines berühmteren Sohnes David Roentgen[48]) (geb. 1743) unterscheidet sich von der in Frankreich und auch anderwärts — in Süd- und Mitteldeutschland — üblichen Manier insofern, als sie ein vollkommenes Mosaik verschiedenfarbiger Holzfourniere darstellt. Während bei Öben und Riesener die feinere Detaillierung durch schraffierende Gravierung nach Kupferstecherart erreicht wird, faßte Röntgen die Bilder, die er in Marketerie reproduzieren wollte, impressionistisch auf und bemühte sich, für die verschiedenen Tonflecken entsprechend getönte Holzplättchen zu finden und kunstvoll zusammenzusetzen. Diese Technik hat Röntgen nicht erfunden, aber er war in dieser Art Malerei mit Holz ein Virtuose, es ist daher kein Wunder, daß er die Höfe von ganz Europa mit seinen Möbeln versehen konnte. 1774 kam David Röntgen nach Paris und stellte seine Möbel dort öffentlich aus; in den achtziger Jahren stand die Neuwieder Manufaktur in

der größten Blüte; im Stil steht sie ganz unter demselben klassizistischen Einfluß wie die der Jacob (s. S. 105). Aber indem Röntgen es wagte, in Marketerie figürliche Vorwürfe großen Stils nachzubilden, ging er weit über die Darstellungskunst Rieseners und seiner zahlreichen Rivalen hinaus. Auf

Abb. 109. **Schreibtisch von David Röntgen mit vergoldeten Bronzebeschlägen, mit Uhr und Bronzeleuchtern.**
(An der Wand zwei runde Intarsiaporträts von David Röntgen.)

zwei großen Holztafeln im österreichischen Museum schilderte er Szenen aus dem Leben Coriolans und sein großer Schreibschrank ebenda ist mit allegorischen Marketeriegemälden auf das reichste geschmückt. Das Hauptstück der Neuwieder Fabrik in Berlin, das »berühmte Neuwieder Kabinett«, wie es die Rumpfsche Beschreibung der königlichen Schlösser

schon im Jahre 1794 nennt, aus der Wohnung Friedrich Wilhelms II. im Berliner Schloß, befindet sich im Hohenzollernmuseum (Abb. 108). Im Jahre 1791 hat Röntgen diesen Kunstschrank verfertigt. Die Intarsien der Außenseite sind etwas verblichen; wie die farbige Wirkung beschaffen war, zeigt das Innere, wo sich die Farben der gebeizten Hölzer besser gehalten haben. Aus dem Besitz der Nachkommen Röntgens stammt ein 1904 für das Kunstgewerbe-Museum erworbener einfacher und geschmackvoller Schreibtisch mit Rollverschluß (Abb. 109) und einer Uhr nebst zwei zierlichen Bronzeleuchtern.

4. Lütticher Möbel.

Während des XVIII. Jahrhunderts hat sich im Bistum Lüttich, das bis 1815 zum Deutschen Reiche gehörte — eine besondere Art der Kunstschreinerarbeit und der Tischlerei entwickelt. Sie spiegelt ziemlich treu die Wandlungen von dem Stil Louis' XIV. bis zum Empire wieder und hat ihre Wirkung auf die Nachbargebiete übertragen. Der Zusammenhang mit der französischen Dekorationsweise ist offenbar. Auffallend ist bei den Lütticher und verwandten Arbeiten, daß sie an dem Naturton des Eichenholzes — Nußbaumholz kommt seltener vor — festhalten und ihm nur einen Firnisüberzug geben, während anderweit das einfachere bürgerliche Mobiliar vielfach einen Anstrich erhielt. Das hängt ohne Zweifel mit provinziellen Eigentümlichkeiten und älteren Traditionen zusammen. Im bürgerlichen Mobiliar Frankreichs wurde diese einfachere Möbelgattung, von der im Musée Carnavalet, im Musée des arts décoratifs und im Kölner Kunstgewerbe-Museum sich bezeichnende Beispiele befinden, seit der Revolution durch die fournierten Möbel verdrängt; in Holland zog man Anstrich vor oder den Ersatz durch schwere Möbel aus Palissander und anderen exotischen Hölzern.

Die Entwicklung der Lütticher Schreinerei und Tischlerei, die wir als bekanntestes Beispiel herausgreifen, zu der beachtenswerten Höhe, die sie auszeichnet, ist nicht denkbar ohne die Teilnahme leitender Architekten, wie sie bei größeren Einrichtungen angenommen werden muß. Die besten Beispiele von Ensembles im Lütticher Stile sind in dem Hotel Merghelinck in Ypern erhalten, das 1774 nach Plänen von Thomas Gombert erbaut und großenteils von dem Lütticher Antoine-Joseph Deledicque mit Täfelwerk dekoriert und möbliert wurde, dann in der ehemaligen Residenz der Bischöfe in Lüttich (jetzt Palais Provincial). Eine ganze Anzahl Kunsttischler aus dem XVIII. Jahrh. sind

uns dem Namen nach bekannt, doch ist es nicht möglich, ihre Namen mit bestimmten Möbeltypen in Zusammenhang zu bringen. Das ist um so weniger möglich, als bei durchgängig guter Arbeit die gemeinsamen Stilmerkmale so sehr individuelle Besonderheiten überwiegen, daß wir wohl berechtigt sind, von Möbelgattungen zu sprechen.

Die Hauptmöbelformen sind Kleider- und Leinenschränke, Vitrinen für Porzellan mit Kommoden als Unterbau, große Büffetts, Eckmöbel zu verschiedenem Gebrauch: als Schreibtische, Spiegel, Kommoden mit Uhraufsatz; ferner Lehnstühle, Tische aller Art und Dielenuhren. Es ist der ganze Umkreis bürgerlicher Ausstattung. In reicheren Häusern waren auch Kamineinrahmungen und niedrige Wandsockel üblich; die Wand zeigte dann in Rahmen gespannte Gobelins, meist Brüsseler Arbeit, Verduren, deren olivgrüne und blaue Töne zu dem mattgefirnißten Eichenholz gut stehen. Die Ornamentation der besseren Lütticher Möbel folgt der Pariser Mode in bescheidener Weise; der Stil Louis XIV. wird ganz korrekt nachgeahmt, der Régencestil hält lange an, Exzentrizitäten des Rokokostils sind selten; fast immer behält die Konstruktion die Führung. Diese struktive Besonnenheit gibt den Möbeln den Eindruck bürgerlicher Gediegenheit.

Ein Tisch aus Nußbaumholz (95, 157) im Berliner Kunstgewerbe-Museum mit leicht geschwungenen Bocksfüßen hat ganz Louis XIV.-Charakter. Die Platte darauf ist modern. Der kleine Glasschrank, der auf einer kleinen Eckkommode (92, 114) steht, gehört mit dieser Kommode ursprünglich nicht zusammen, ist aber ein gutes Beispiel für die seit der Mitte des XVIII. Jahrhunderts mehr und mehr auftretenden Glasschränke (s. Abb. **111**). Die durchbrochenen mit Glas unterlegten Rahmenteile kommen in dieser Art, wie es scheint, nur an Lütticher Stücken vor. Besonders beliebt sind zweiflügelige Glasschränke auf großen Kommoden mit meist drei Schubladen. Sie dienen als Büffetschrank, aber auch als Schauschrank für Porzellan und anderes Geschirr. Da die großen Glasscheiben noch kostspielig waren, suchte man die Verbindung der einzelnen kleinen Scheiben durch geschickte Lagerung der Sprossen zu verdecken. Es geschah meist durch leicht geschwungene Stege oder Sprossen, die an den Berührungspunkten rocailleartigen Schmuck ansetzen, auch Blumengirlanden in virtuoser Schnitzarbeit stellen sich seit 1750 etwa ein. In den späteren Möbeln der steifen Louis XVI.-Richtung, seit den siebziger Jahren, treten ovale Medaillons, Perlschnüre auf und dergleichen.

Einige sehr gute Lütticher Möbel besitzt das Kölner Kunstgewerbe-Museum. Eine schöne Arbeit ist daselbst

Abb. 110. **Mahagonigehäuse für eine Uhr mit Spielwerk.**
Wiener Arbeit. Ende des XVIII. Jahrhunderts.

eine Dielenuhr im maßvollen Stile der Régence; eine ähnliche Arbeit im Berliner Museum steht auf einem modernen Fuß. Ein großer Kleiderschrank in Köln zeigt reichere Rocailleentwicklungen in Verbindung mit grottesken Tieren und Blumenwerk. Das Leipziger Kunstgewerbe-Museum besitzt einen großen Geschirrschrank von besonders guter Form und Rocaille-Schnitzarbeit.

Abb. 111. Lütticher Eckschrank [encoignure].

Mit den siebziger Jahren wird auch in Lüttich die Neigung zu steifer Geradlinigkeit und sparsamerem Dekor in streng symmetrischer Anordnung beobachtet. Das Kölner Museum besitzt eine charakteristische Dielenuhr mit magerem Dekor von Leisten, Emblemen und im unteren Teil wunderlichen Schnörkeln. Ebenda ein großer Schrank auf Kugelfüßen mit Greifenklauen und mit scharf aus der Fläche herausgestochenen Emblemen und hängenden Girlanden in nüchternem Rahmen, endlich ein origineller Eckschrank mit Uhraufsatz und einem wesentlich aus Perlschnüren, spärlichen Rosetten und ein paar Väschen bestehenden Dekor. Dazu paßt gut ein Louis XVI.-Tisch mit Marmorplatte.

Zuweilen sind schon in älterer Zeit zwei Möbel zu einem Ganzen kombiniert worden, die ursprünglich nicht zusammengehören, so die schon erwähnte Encoignure (92, 144, Abb. **111**), und ein schöner Glasschrank des Hamburgischen Museums, dessen oberer Teil (innen mit dem ursprünglichen wedgwoodblauen Anstrich) spätere Rokokoformen als der untere zeigt.

Ein Hauptreiz aller dieser Möbel,[49] die immer seltener und viel gefälscht werden, ist der meist rötlich braun gefirnißte Ton des Eichenholzes. Durch die verschiedenartige Spaltung

der Bretter kommt die Maserung des Holzes effektvoll zur Verwendung und gibt dem Holz einen lebendigen Reiz. Die sauber geschnitzten Ornamente sind aus dem Brett hervorgehoben, so daß der Grund tief liegt und das Schnitzwerk mit der angrenzenden Fläche in ein und derselben Ebene liegt. Der Schnitt des Blattwerkes ist scharf und einläßlich, er kommt bei besonders guten Stücken den virtuosen Panneau-Schnitzereien Pariser Kunstschreiner nahe.

Abb. 112.
Wäscheschrank aus Eichenholz, Aachener Arbeit.
Kunstgewerbe-Museum in Köln.

5. Aachener Möbel.

Gewiß ist dieser Betrieb der dekorativen Schnitzereien nicht auf Lüttich beschränkt geblieben. Überall in der Umgebung findet sich Getäfel und finden sich Möbel, die den Arbeiten aus Lüttich im Stil und in der Qualität nahe kommen. Auch im Elsaß und in Lothringen gibt es verwandtes. Jedenfalls hat aber Aachen auf diesem Gebiete hervorragend tüchtige Handwerker besessen, die imstande waren, den künstlerischen Intentionen des entwerfenden Architekten nachzukommen. Bis vor kurzem konnte neben den Schnitzereien im Aachener Rathause die Ausstattung mit zierlich geschnitztem Holzwerk in dem vornehmen Bürgerhause, das sich Johann von Wespien 1734 bis 1737 von dem Aachener Architekten Johann Joseph Couven (1701 bis 1763) hatte bauen lassen,[58]) als ein überzeugender Beweis dienen für die Vorzüglichkeit einheimischer Tischlerarbeit. Aber im Jahre 1901 ist das Haus auf die Gant gekommen und damit sind die Zimmer auseinandergerissen worden. Zum Glück hat das Germanische National-Museum in Nürnberg den schönsten Raum als Ganzes erworben, und hat das Kölner Gewerbe-Museum einige Teile festhalten können: eine Tür und das prächtig geschmiedete Balkongitter.

Abb. 115.
Eckschrank mit Uhr Aachener Arbeit.
Kunstgewerbe-Museum in Köln.

Zwei mit Brüsseler Gobelins gezierte Zimmer enthielt das Wespiensche Haus. Das kleinere, mit Gobelins, die die Geschichte Mosis schildern (jetzt im Germanischen Museum), war mit der reichsten Schnitzerei ausgestattet. In bewegter Linienführung, die die Voluten knickt und in der Mitte durch ein durchbrochenes Rocaillemotiv zusammenführt, zieht sich ein Sockel um den Raum; die Gobelins sind in Rahmenwerk gespannt, das von Blumengirlanden umschlungen wird. Besonders reich ist der Kaminmantel geschnitzt. Die Decke ist etwas unruhige Antragarbeit nach Couvens Entwurf; die Schnitzerei, die ebenfalls nach Zeichnungen des Architekten angefertigt wurde, ist im Régencestil gehalten. Stilistisch steht Couven der Art Blondels nahe, ohne daß er deshalb direkt von dem Pariser Architekten abhängig zu sein braucht. Während in dem kleinen Gobelinzimmer eine gemäßigte Ornamentbehandlung im Schnitzwerk beobachtet wird, zeigen die Täfelungen anderer Räume eine fortschrittliche, dem Rokoko zustrebende Formengebung und die Führung anderer Hände. Und daran kann es um diese Zeit in Aachen nicht gefehlt haben, denn zahlreich haben sich in Aachen und in der Umgebung Möbel, große zweiteilige Schränke, Glasschränke, Eckschränke, Dielenuhren, Stühle und auch Getäfel in Eichenholz gefunden, deren Ornamentation dieselben Motive, natürlich in sehr verschiedener Qualität, aufweist; denn selbst in den Häusern der Bauern finden sich solche Schränke und Kommoden nicht selten.

Auch von dieser rheinischen Kunsttischlerei besitzt das Kölner Kunstgewerbe-Museum einige gute Beispiele. Als Kennzeichen Aachener Arbeit gelten zunächst die einfachere Form der Möbel (niemals dreiteilige Vitrinen oder zweiflügelige), dann die Verwendung des wilden Muschelwerks als alleinigen Motivs der Möbel um 1750 bis 70. In Lüttich findet sich dieses deutsche Muschelwerk garnicht, dort ist alles mehr französisch kultiviert. Auch will man beobachtet haben, daß die Bocksfüße (oder *pieds de biche*), die wir häufig an Régencestühlen und -Tischen Lütticher Provenienz bemerken, an Aachener Arbeiten nicht nachgewiesen werden können. Endlich kann man eine allmähliche Verwilderung der Formen bei geringeren Arbeiten, bei bäuerlicher Arbeit also, beobachten. Im Kern gelten diese Anmerkungen nebensächlichen Dingen, betreffen dekorative Einzelheiten und geben zu scharfen Grenzscheidungen um so weniger Grund, als die bisher studierten Möbel (seit der Lütticher Ausstellung vom Jahre 1881) fast durchweg nicht hinreichend lokalisiert werden können.

Als Aachener Arbeit gilt ein Porzellanschrank mit zweiteiligem Aufsatz im Kölner Kunstgewerbe-Museum. Über dem geschwungenen Karniesprofil des oberen Abschlusses ist eine blumenumkränzte Rocaille in freier Durchbrucharbeit angebracht. Der Aufsatzschrank sitzt mit S-förmig gedrehten kurzen Füßen auf der Kommode auf, die ebenfalls auf geschwungenen Rocaillefüßen ruht. Besonders bezeichnend für die in Aachen beliebte Verwendung des wilden Muschelwerks als alleinigen Ziermotivs sind ebenda zwei Konsoltische mit Spiegelaufsätzen. —

6. Sonstige Möbel und die Öfen.

Das Berliner Kunstgewerbe-Museum besitzt außer den genannten Beispielen rheinischer Mobilien eine Anzahl bezeichnender Proben verschiedener Provenienz. Gut vertreten ist das Würzburger bürgerliche Rokoko durch einige gebauchte und mit hellen Hölzern und Beineinlagen markettierte Kommoden und Schränke (Abb. 87 S. 148); verwandte Erscheinungen sind im Egerland und in Sachsen lokalisiert. Eine süddeutsche Arbeit um 1750 ist der üppige Konsoltisch mit einem gebauchten Schrank darüber, dessen Flächen in bunter Malerei mit Chinesereien in wirren Rocaillerahmen dekoriert sind (79, 336); dabei gehören noch einige Tische und Konsolen, meist reich bewegte Arbeiten, die in den oberen Räumen des Kunstgewerbe-Museums verteilt sind. Auch einige Beispiele des norddeutschen bürgerlichen Mobiliars von der Küste der Ostsee sind vorhanden; sie erinnern in ihrer Formengebung an holländische und englische Vorbilder. Siehe die Zusammenstellung solcher Arbeiten in den Vorbilderheften des Kunstgewerbe-Museums (Heft 21, 32, 33).

Aber für die Geschichte unserer norddeutschen Möbel fehlt noch jeder Anhalt. Jedenfalls sind die häufigen Lübecker und Danziger und seltenen Berliner[51]) Arbeiten die Ausläufer einer stark entwickelten heute vergessenen Industrie, die auch reichere Stücke zu liefern und mit dänischen und schwedischen Erzeugnissen derart wohl zu konkurrieren vermochte. Als im Jahre 1760 die dänische Regierung einen Handelsvertrag mit der Türkei schließen will, da sendet sie nach damaliger Sitte im diplomatischen Verkehr mit Konstantinopel zunächst als captatio benevolentiae dem Großherrn, seinen Favoritinnen und Großwürdenträgern reiche Geschenke. Friedrich der Große, der im nächsten Jahre in ähnlicher Lage war, wußte sich die Liste jener dänischen Geschenke zu verschaffen: sie enthält unter anderem eine Anzahl reich ausgestattete Kommoden. Ob-

wohl die ältere Tradition diese Möbel häufig als schwedische bezeichnete, liegt doch der Gedanke nahe, an Landesprodukte zu denken ähnlich den Potsdamer und Berliner Möbeln.

Für das Studium der Stilformen sei endlich noch hingewiesen auf die in der Ausstattung der deutschen Schlösser wie der Bürgerhäuser gleich wichtigen Öfen, die oft eine reiche Ausstattung erfahren haben. Da sie ihrer Bestimmung gemäß weniger mobil sind als das übrige Hausmobiliar, haben sie sich gut erhalten und sind oft Zeugnisse lokaler Kunstübung. Die Hamburger Öfen des XVIII. Jahrhunderts, in denen sich zum Teil der Einfluß der Ornamentstiche Stüblers verfolgen läßt, können als Beweis für die hohe Kultur bürgerlicher Wohnkunst gelten, die in Hamburg herrschte. Ihre Fayencemalerei ist vorzüglich. In den Formen machen sie den Wandel bis zum Klassizismus der Biedermaierzeit durch. Aber auch in Süddeutschland (zum Beispiel im Würzburger Schloß) und Rhein haben sich Öfen zuweilen in bewegtem Formenspiel und von sehr stattlicher Größe eerhalten. Das Berliner Kunstgewerbe-Museum, das Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe, das Bremer Gewerbemuseum und das Germanische Museum in Nürnberg haben eine stattliche Zahl guter Beispiele aus dem XVIII. Jahrhundert gesammelt.

VIII.

Das englische Mobiliar im XVIII. Jahrhundert und sein Einfluß auf Deutschland.[52])

1. Queen Anne. Chippendale. Die Gebrüder Adam. Sheraton u. a. — 2. Deutsche Nachahmungen englischen Mobiliars. Stobwasser.

1. Queen Anne. Chippendale. Die Gebrüder Adam. Sheraton u. a.

Stilistische Erinnerungen an den barocken Klassizismus und an die Dekorationsweise der leitenden Architekten Inigo Jones und Christopher Wren kreuzen sich in dem Mobiliar aus der ersten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts in England mit holländischen Einflüssen, die seit Wilhelms III. von Oranien Thronbesteigung (1689) auf der Insel lebendig geblieben waren. Die Holländer lieferten aus ihren Kolonien nicht nur die harten exotischen Hölzer, sie waren auch — was noch wenig beachtet worden ist — die Vermittler mannigfacher orientalischer Motive im Stil des Mobiliars. Ein Vergleich ihrer etwas schwerfälligen Sitz- und Tischmöbel mit den gedrungenen und wie geschwollenen Stützenformen des indochinesischen Prunkmobiliars aus schwerem geschnitzten Ebenholz weist darauf hin, daß die in Holland und in England mit dem Beginn des XVIII. Jahrhunderts häufigen Klumpfüße an Tischen und Stühlen, dann die merkwürdigen breiten Ausbauchungen an den Beinschultern nicht ohne eine Kenntnis der indochinesischen Kult- und Prunkmöbel entstanden sein können. Denn auf Rechnung des französischen Rokoko oder eines autochthonen Barockausläufers kann diese eigentümliche Art der Ausbauchungen nicht gesetzt werden. Noch weniger ist es ein spezifisch englisches Stilprodukt, sondern sehr wahrscheinlich eine holländische Neuerung gewesen, die aus einer Anlehnung an ostasiatische Vorbilder entstanden ist. Auch für die steile Wölbung der Lehnen bei Sitzmöbeln und für die Auflösung des Lehnbrettes in eine Anzahl von Stäben, die gern miteinander

im Bandwerkstil verflochten werden, fehlt es nicht an analogen ostasiatischen Beispielen. Der Hinweis auf das leichte Lattenwerk oder Holzgitterwerk in geometrischen Mustern, das wir an chinesischen Holzbauten und Möbeln häufig beobachten, liegt besonders nahe.

Im Vergleich zu dem Mobiliar des XVII. Jahrhunderts entwickelt sich dieser anfänglich derbe Möbelstil bis gegen die Mitte des XVIII. Jahrhunderts zu einer leichteren und bequemeren Formensprache; er führt den Namen der Königin Anna, obwohl die Königin 1694 starb, und nicht nur im Kunsthandel werden unter der Etikette »*Queen Anne*« Möbel verstanden, die gut ein drittel Jahrhundert später geschaffen sein können.

Das wahrhaft Englische an den mannigfachen Wechselwirkungen ausgesetzten englischen Möbeln seit der Mitte des XVIII. Jahrhunderts ist ihre Zweckmäßigkeit, ihre die Wohnlichkeit so außerordentlich steigernde Bequemlichkeit. In diesem Komfort sind die Engländer Meister gewesen, sie haben unabhängig von dem eleganten Luxus und dem Raffinement der Franzosen verständige Möbelkonstruktionen und -formen entwickelt, die sich um ihrer gefälligen Zweckmäßigkeit willen im Hausrat des modernen englischen Hauses ebensogut bewähren, wie in dem des achtzehnten Jahrhunderts.

Wie verschiedene Richtungen im englischen Mobiliar von 1725 bis 1750 lebendig gewesen sind, dafür ist das Werk von Thomas Chippendale — *the Cabinet Makers Directory* — ein klassischer Zeuge (erste Auflage 1754, dritte 1762). Ein rokokoartiger Formensinn herrscht vor, doch machen sich Anzeichen des klassizistischen Zopfes bemerkbar. Am meisten aber nimmt es Wunder, wenn wir an den Möbeln gotisierende und chinesische Motive spielend verwendet finden. Das Gotische an ihnen mag zurückgehen auf die Propaganda, die Horace Walpole für die mittelalterliche Kunst in England geweckt hatte. Das Chinesische, die Chineserei am Mobiliar fand eine Stütze in der Vorliebe des Architekten Sir William Chambers für indische und chinesische Kunst, sie geht aber auf die ältere holländische Tradition zurück. In den sechziger Jahren bis um 1770 sind diese modischen Richtungen und Launen noch im Fluß; im Mobiliar und in den Ornamentstichen können sie fast gleichzeitig nachgewiesen werden. Chippendale, Ince & Mayhew, die um 1762 ihr Möbelwerk *The Universal System of Household furniture* herausgaben, mengen wüstes Rokoko mit Chinesereien und gotischen Motiven.

Unberührt von diesen dekorativen Schrullen, die an Sitz- und Kastenmöbeln, an den beliebten Toilettentischen mit Aufbauten, an Buffets in mehr oder weniger hervor-

tretenden Details wahrgenommen werden, entwickelte sich das einfachere englische bürgerliche Möbel, dem der gesunde Handwerkerverstand und der pseudo-antike Klassizismus von Architekten, wie es die Gebrüder Robert und James Adam gewesen sind, die Richtung gewiesen hatten. Ihre Arbeiten — *Works in architecture* — erschienen von 1778 an. Gute Repräsentanten dieses Stils sind A. Hepplewhite und Thomas Sheraton; ihnen gehören jene etwas steifen aber doch sehr gefälligen Möbel an, die überall die gerade Linie und in der hellen Marketerie ihrer Flächen den antikischen Zierat vorführen. Sheratons Möbel für das Boudoir und die Toilette, seine ingeniösen Schreibtische, Bibliotheken, Buffete, Theetische, stummen Diener *(whatnots)*, Etageren, »Taschenleerer« und Schränkchen sind schlechthin mustergültige Arbeiten, sie entsprechen ihrem Zweck so vollkommen, daß ein Jahrhundert an ihrer Brauchbarkeit nichts zu mäkeln fand. Sie sind ebenso unterschieden von den gleichzeitigen Louis XVI.-Möbeln wie von den Directoiremöbeln der Jacob und Konsorten. Sie sind eine Note aristokratischer als die festländischen Biedermaiermöbel. Nicht selten haben die Möbel Einlagen in Lackmalerei *(japanned work)* oder in Wedgwoodpasten und Porzellan. Die Bronzebeschläge sind gefällig, wenn auch nicht von so vorzüglicher Arbeit wie die französischen: sie sind spitzer, magerer.

Noch heute ist dieser echte englische Möbelgeschmack eine Macht, die nicht nur im weiten Bereich des britischen Weltreichs und in Nordamerika *(colonial style)* sich geltend gemacht hat, sondern die auch unlängst wieder auf unserem Kontinente Fuß fassen konnte.

2. Deutsche Nachahmungen englischen Mobiliars.

Stobwasser.

Aber schon im XVIII. Jahrhundert hat das englische Mobiliar den Kontinent und speziell Deutschland und Österreich beeinflußt. Schon im Verlauf der siebziger Jahre, in derselben Zeit, in der Friedrich der Große sein Neues Palais bei Potsdam noch im glänzendsten Rokoko möblierte, in einem Rokoko, in das sich nur hier und da verloren ein klassizistisch angehauchtes Element eingedrängt hat, kommt schon von England her im nördlichen Deutschland und ebenso in Dänemark der englische Möbelstil in Aufnahme. Alles weiche Holz, alle Vergoldung, alle Rundschnitzerei, alles Geschweifte ist verbannt. Das harte exotische Holz der Kolonien, besonders Westindiens, wird in knappen, sich möglichst der Konstruktion anschließenden zierlich eleganten

Formen verwendet. Politur und Lack treten an die Stelle der Vergoldung.

Überall in den Küstenstädten der Nord- und Ostsee begegnen wir solchen Möbeln, die sichtlich in der Anlehnung an englische Vorbilder entstanden sind, ja die zuweilen wie direkte Kopien nach Heppelwhite und Sheraton erscheinen oder auch auf Chippendale zurückgreifen. Sie kommen vor nicht bloß in hartem Holz, auch Nachbildungen in Nußholz und anderen Hölzern sind bei uns häufig. Am meisten haben sich Sitzmöbel erhalten, einfache zopfige Stühle und reichere mit zierlichen Verschlingungen der Stäbe und feinen Schnitzereien, in denen hier und da Rocaillemotive noch nachklingen, zumeist aber klassizistische Dekorationsmotive, Medaillons, Vasen, Lyren mit Girlanden u. a. auftreten. Auch die Form des zwei- und mehrsitzigen Stuhls, des »*settee*« mit Rohrgeflecht oder mit einfacher Roßhaarpolsterung kommt vor. Leider sind in dem letzten Jahrzehnt sehr viele in Hamburg, Bremen, Lübeck, Danzig entstandenen Möbel im englischen Geschmack wieder nach England verschleppt worden. Zum Glück sind einige vortreffliche Beispiele in die Kunstgewerbemuseen, besonders nach Hamburg, Berlin (s. Vorbilderheft 33), Wien und Kopenhagen gerettet worden.

Aber dieser englische Einfluß hat sich nicht auf die Küstenländer beschränkt; er ist tiefer ins Land gedrungen, denn die deutsche Freude an jederart Ausländerei bereitete ihm den Boden, und die Modenjournale priesen die Vorzüglichkeit englischer Erzeugnisse mit derselben Begeisterung, mit der sie kurz vorher französische empfohlen hatten. In Hannover, das englisches Kronland gewesen ist, war der Import englischen Mobiliars natürlich. In Braunschweig tritt er zuerst im Jahre 1764 hervor, als die junge Gemahlin des Erbprinzen Karl Wilhelm Ferdinand, eine englische Prinzessin, mit einer reichen in London angefertigten Mobiliarausstattung ihren Einzug hielt. Die hier zum ersten Male gesehenen englischen Möbel erregten Aufsehen: stolz auf die vermeintliche Überlegenheit ihres Heimatlandes, ließ die Prinzessin auch später ähnliches nachkommen.

Ein Jahr vor dieser Vermählung, 1763, kam Johann Heinrich Stobwasser[53] nach Braunschweig. Er war ein unternehmender Mann und hatte nach mannigfachen Schicksalen eine Fabrik von Lackarbeiten aller Art in Braunschweig errichtet. Als er noch in seiner Heimat Lobenstein weilte, war es ihm 1757 gelungen, nach mühevollen Versuchen einen besonders leistungsfähigen Lack zu finden, mit dem er Dosen, Pfeifenköpfe in *papier maché*, Drillstöcke für die Unteroffiziere, Geräte aller Art, besonders Anbietplatten,

und auch Möbel herstellte. Als nun aus London unter anderem ein Tisch mit einer besonders schönen Platte mit Blumendekor in gemaltem Lack gekommen war, ließ, wie erzählt wird, der Erbprinz Stobwasser kommen und fragte ihn, ob er imstande sei, das Möbel genau zu kopieren. Es gelang ihm so gut, daß die Kopie für besser als das Original erklärt wurde. Von diesem Zeitpunkte an datiert der Aufschwung des auch für die norddeutsche Möbelmanufaktur seit den siebziger Jahren bedeutsamen Stobwasserschen Hauses, das 1772 in Berlin eine Zweigniederlassung gründete, die Jean Guérin leitete, und das auch Möbel hervorgebracht hat, die in ihrer Form wie in ihrem Dekor im englischen Geschmack gehalten waren.

Um die siebziger Jahre müssen die »englischen« Möbel schon recht verbreitet gewesen sein. Der nüchterne praktische Zug empfahl sie in den Kreisen des Bürgerstandes und ihr klassizistischer Stil machte in den kaufmännischen Zentren Norddeutschlands dem Rokokomobiliar bald ein Ende. Wir haben dafür ein bezeichnendes Zeugnis. Als im Jahre 1777 die Berliner Akademie der Künste, um eins ihrer alten Privilegien wieder aufleben zu lassen, mit Hilfe der Regierung eine Rundfrage durch die Provinzen veranlaßte, wer etwa von den Ebenisten die Kandidatur auf ein akademisches Diplom stellte, da wurden nur »englische« Ebenisten als dafür geeignet bezeichnet. —

Der österreichische Hochadel, der beizeiten an englischem Sport und englischer Mode Gefallen fand, hat für englische Einrichtungskunst gegen Ende des XVIII. Jahrhunderts und besonders zur Zeit des Wiener Kongresses Propaganda gemacht und der heimischen Produktion mannigfache Anregungen gegeben.[54]) Namentlich die Wiener Möbeltischlerei erlebte einen hohen Aufschwung: die Wiener Biedermaiereinrichtungen gehören zu dem geschmackvollsten, was in der Art überhaupt entstanden ist. Auch in den Bronzen — wie in der Gold- und Silberarbeit — wurde in Wien vorzügliches geschaffen, das sich sehr wohl mit englischen gleichzeitigen Erzeugnissen messen kann. Das zugegeben, ist es nicht nötig diese Wiener Kunst und überhaupt den Biedermaierstil und das deutsche »Empire« von einem englischen »Vorempire« abzuleiten. Denn, wie sich in Mitteleuropa die Dinge seit dem Beginn des Jahrhunderts gestalteten, wäre auch ohne englische Moden und Vorbilder die Entwicklung zum Biedermaierstil vor sich gegangen. Aber die moderne Sucht, die Entwicklung der künstlerischen Ideen auf dem Kontinent nach Analogie gewisser aus englischen Vorbildern erklärter Vorgänge auf literarischem Gebiete darzustellen, hat zu einer sehr einseitigen Überschätzung

des Wertes und vor allem der Wirkung des englischen Geschmackes auf den deutschen geführt. Wie zahlreich auch im einzelnen verwandte und zuweilen auch von England abhängige Züge beobachtet werden, die Lebensgewohnheiten und Ansprüche in den beiden Ländern waren doch zu verschieden, als daß in der Erscheinung englischer Einflüsse auf den Kontinent etwas anders als vorübergehende Moden erblickt werden könnten.

Anmerkungen.

[1]) Henri Jouin, Charles Lebrun et les arts sous Louis XIV. Paris 1889, p. 250, 560.

[2]) Über das *Ornament* siehe Friedrich Back, Die Hauptwerke des französischen Ornamentstiches vom Stil Louis XIII. bis zum Stil Louis XV. Leipzig 1897. — H. Destailleurs, Recueil d'estampes relatives à l'ornementation des appartements aux XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles. Paris 1863. — D. Guilmard, Les maîtres ornemanistes. Paris 1881. — Peter Jessen, Das Ornament des Rokoko und seine Vorstufen. Leipzig 1894. — W. Jänecke, Beiträge zur Geschichte der Ornamentik, Hannover 1902.

Ferner die *Kataloge der Ornamentstichsammlungen* des österreichischen Museums f. Kunst u. Ind. in Wien von F. Schestag, (1871) und F. Ritter, Wien (1889), des Kunstgewerbe-Museums zu Leipzig (von E. von Ubisch, Leipzig (1889) und — am vollständigsten — des Berliner Kunstgewerbe-Museums von P. Jessen, Leipzig (1894). Ergänzungen bieten noch: der Katalog der Versteigerung H. Destailleurs, Paris 1895 und J. Lewine, Bibliography of eighteenth century art and illustrated books. London 1898. —

Für das Studium der *Baukunst* und *Dekoration* sei hingewiesen: vor allem auf die vortreffliche Darstellung H. von Geymüllers, Die Baukunst der Renaissance in Frankreich, Stuttgart 1898 f. (bis jetzt zwei Hefte), dann auf Cornelius Gurlitts Geschichte des Barockstils, des Rokoko und des Klassizismus 2. Bd. (Stuttg. 1888), auf Dohmes Studien in der Zeitschrift f. bildende Kunst (1878) und auf die Bücher der Lady Dilke, French architects and sculptors of the XVIIIth century, Lond. 1900 und French decoration and furniture in the XVIIIth c., Lond. 1901. Siehe auch Henry Havards Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration. Paris 1887—1890.

Ältere Sammelwerke: Mariette's Architecture à la Mode, Paris 1727 und J.-F. Blondels, Architecture françoise, Paris 1752 f., neue Ausgabe in 4 Bänden von Guadet und Pascal, Paris 1904 f.

[3]) Pierre de Nolhac, La galerie des glaces. Revue de l'art ancien et moderne. t. XIII (1903) 178.

[4]) Félibien, Description sommaire de Versailles, 1703 p. 151 ff. — Das reiche silberne Mobiliar Claude Ballins (gest. 1678) und die Menge anderer Arbeiten derart, die das Inventaire général du mobilier de la Couronne sous Louis XIV. (ed. Jules Guiffrey, Paris 1885) verzeichnet, sind in den Jahren 1689 und 1690 eingeschmolzen worden (für 2½ Millionen Livres); das Tafelgerät ging 1709 in die Schmelze.

5) Vgl. August Schmarsow, Barock und Rokoko. Lpg. 1897 S. 329f.

6) Charles-Augustin Daviler, Cours d'architecture, Paris 1691. p. 162.

7) G. Boffrand, Livre d'architecture, Paris 1745. p. 42. — Siehe auch C. E. Briseux, l'art de bâtir des maisons de campagne. Paris 1761.

8) Notice sur l'état ancien et nouveau de la galerie de l'hôtel de Toulouse. Paris, Imprimé à la Banque de France. — Über Antoine Vassé s. Mariette im Abécédario, Archives de l'art français.

9) Als Beispiele für solche Rückgriffe auf die barocke Formenwelt mögen aus der Menge geschnitzter Barockrahmen, die das Berliner Kunstgewerbe-Museum besitzt, einige hier herangezogen werden.

An zwei aus Oberitalien stammenden vergoldeten Schnitzrahmen des XVIII. Jahrhunderts im Berliner Kunstgewerbe-Museum (Vorbilderheft 3, 2) ist der Übergang von der strengen barocken Form zur leichteren gut ersichtlich. Bei dem einen Rahmen (76' 1162) erscheint die Architekturform schon stark aufgelöst, noch mehr ist das bei dem kleineren Rahmen (76' 1162) — mit Vögeln in den Einknickungen des Giebelrollwerks — der Fall. Noch einen Schritt weiter in der Freizügigkeit der Gurtwerks, das sich einer Muschel entwindet, geht ein ebenfalls dem XVII. Jahrhundert angehörender Bilderrahmen (81' 133): die Bewegungen der unteren Voluten sind schon ganz S-förmig (Vorbilderheft 3, 2).

Das Motiv, aus dem sich der bec de corbin entwickelt, erscheint in deutlicher Ausprägung auf dem italienischen Rahmen für ein Heiligenbild vom Ende des XVII. Jahrhunderts (85' 519 Vorbilderheft 20, 3a), während es auf dem prächtigen großen Bilderrahmen (86' 102 Abb. 73 S. 127) mit dem Pfalz-Neuburger Wappen — also einer süddeutschen Arbeit aus dem Beginn des XVIII. Jahrhunderts — sowohl in dieser formgeschichtlich noch durchsichtigen Gestaltung als auch — an den Seiten — aufgelöst in einer hornartigen Ausladung erscheint. Gerade dieser meisterhafte Prunkrahmen, dessen Formengebung durchaus unter französischem Einfluß steht, enthält alle Elemente des späten Stils Louis' XIV. im Übergang zur Régence. Die palmettenartige Muschel unten, davon ausgehend Viertelkreiskurven, verbunden durch einen wagerechten Gurt im Gegensinne umgeschlagen, dann die unter Akanthusblattwerk aufschwingende Volute, der aus einer Rosette im hornartigen Ende eine Blattranke in zurücklaufender Bewegung entsprießt und in einer C-förmigen Windung emportreibt, die einem architektonisch profilierten Giebelmotiv als Stütze dient — das alles sind ebensoviel Beispiele zur Verdeutlichung der Stillockerung. Auch das Wappen, das den Rahmen krönt, zeigt im Kontur verwandte Formen mit der Silhouette des Rahmens. Die Quadrierung des Grundes ist ein altes Motiv des Stils Louis XIV., während die Palmwedel und naturalistischen Blumengehänge zu den Neuheiten zu rechnen sind, die dem Régencestil angehören.

Wie weit übrigens diese Formelemente zurückgehen, dafür mag der Hinweis auf die italienischen Schemel mit Lehne aus dem XVI. Jahrhundert 85,868; 85,869 und K, 2497 dienen. In der Dekoration an den Bauten der Bernini und Borromini und ganz besonders in den Kirchenmöbeln des italienischen Barocks begegnen ähnliche Motive auf Schritt und Tritt. —

[10]) Besonders Emile Molinier hat im III. Bd. seiner Histoire générale des arts appliqués à l'industrie, Paris (1898) p. 99 daran erinnert. Siehe auch H. von Geymüller a. a. O. S. 268 und Richard Graul, Ostasiatische Kunst und ihr Einfluß auf Europa. Leipzig, 1905.

[11]) Sempers Charakteristik des Stoffgebildes im Stil II. S. 333. Vgl. Albert von Zahn, Barock, Rokoko und Zopf in der Zeitschrift f. bild. Kunst. Leipz. 1873 und Schmarsow a. a. O. 341f. — Paul Schumann, Barock und Rokoko. Leipzig, 1885.

[12]) H. von Geymüller, Die Baukunst der Renaissance in Frankreich. I. 3. 271.

[13]) Pierre de Nolhac, Histoire du château de Versailles. Paris 1899f. und Le château de Versailles sous Louis XV. Paris 1898.

[14]) S. auch die von Pierre Contant d'Jvry herrührenden neuen Einrichtungen des Palais Royal im „Recueil de planches sur les sciences et les arts" der Diderotschen Encyclopaedie 1762. t. I pl. 29ff.

[15]) Biais, Les Pineau. Paris 1892 und desselben Abhandlung in dem Werke: Réunion des Sociétés des beaux-arts des départements, 1899.

[16]) S. Lady Dilke, Nicolas Pineau and the Elysée. Ch. 2 in French decoration etc. p. 22f. mit Abbildungen.

[17]) Die ganze Breite der „Nische" wird von dem Bett eingenommen. Die „Alkoven" sind meist tiefer, so daß neben dem Bett zu beiden Seiten Platz für Stühle bleibt. S. J.-F. Blondel, Architecture françoise I. p. 33.

[18]) S. Germain Boffrand. Livre d'architecture. Paris 1745, p. 44.

[19]) S. Richard Graul im Kunstgewerbeblatt. Band 3, 1887. — Vgl. A. de Champeaux, Le Meuble II. Paris o. J. — Molinier, Histoire générale des arts appliqués à l'industrie Bd. III. Paris 1898. — Lady Dilke, French decoration and furniture. Lond. 1901. — Williamson, les meubles d'art du Mobilier national. Paris 1883. — Paul Mantz, Les meubles du XVIIIe siècle. In der Revue des arts décoratifs IV. (1883) p. 313, 356, 377. —

[20]) Philippe III Caffieri wie Nicolas Pineau in seinen späteren Arbeiten, z. B. in der Altargarnitur für die Kathedrale von Bayeux (1771) sind der klassizistischen Mode gefolgt. A. Guiffrey, Les Caffiéri, Paris 1800 p. 110ff.

[21]) Die Gilde der *Maîtres menuisiers et ébénistes* bildete sich 1743 aus der alten Gilde der *huchiers-menuisiers;* 1776 wurden die Ebenisten mit den Drechslern (*tourneurs*) und den Kistenmachern (*layetiers*) vereinigt. Die Statuten von 1743 registrierte das Parlament 1751, in welchem Jahre sie gedruckt erschienen. Auszüge bei Molinier, histoire générale IV 239—248. In den Statuten sind die Arbeiten, die die Ebenisten ausführen durften, genau aufgezählt. Bildhauerei (Holzschnitzerei, Modelle für die Bronzen usw.) Malerei — alles was irgendwie in ihr Fach schlägt, dürfen sie selbst treiben.

Listen der Pariser Ebenisten bei Molinier in der Histoire générale und in dem Buche von Lady Dilke, French decoration and furniture in the XVIIIth c. Lond. 1901, 229ff. Diese Listen erhalten fortwährend Ergänzungen durch neu auftauchende Namen.

[22]) Justus Brinckmann im Kunstgewerbeblatt, 1887. S. 84f.

[23]) Abbildungen in den Jahresberichten des Kunstgewerbemuseums zu Leipzig für die Jahre 1898 und 1904.

[24]) Courajod, Le Livre Journal de Lazare Duvaux (1748 bis 1759). Paris 1873.

[25]) Siehe H. v. Geymüller a. a. O. S. 241.

26) S. die Mascarade à la grecque. Parme 1771. Die Karikaturen sind von E. A. Petitot. Einzelne kommen auch in Bronzeausführung vor.

27) de Nolhac, La décoration de Versailles au XVIIIe siècle. Gazette des beaux-arts. 1895 ff.

28) Supplication aux orfèvres, ciseleurs, sculpteurs en bois pour les appartements et autres, par une société d'architectes. Dazu ein zweiter Artikel im Mercure de France 1754.

29) Molinier, Histoire générale und Yriarte in Havards France monumentale Bd. I S. 185. (Paris 1897 f.)

30) Vgl. Anton Springers Essay über die Kunst während der französischen Revolution im 2. Bd. der Bilder aus der neueren Kunstgeschichte. Bonn 1886. — François Benoit, l'Art français sous la Révolution et l'Empire. Paris 1897. — S. auch Henri Bouchot, Le luxe français. Paris 1893 f.

31) Diese etwas chauvinistische Meinung vertreten Molinier, histoire générale III., und auch Lady Dilke, french decoration Lond. 1901. Chapter XII: French furniture made by foreigners.

32) Nouvelles Archives de l'art français. XV. 1899. 354.

33) Das Mémoire des ouvrages faits pour la perfection du bureau fait pour Sa Majesté . . . par Riesener, ébéniste du roy à l'Arsenal ist in extenso abgedruckt bei Molinier, histoire III p. 153 und daraus bei Lady Dilke, French decoration p. 218. —

34) Siehe Alois Riegl, Mitteilungen des österreichischen Museums f. Kunst und Industrie. 1887.

35) Delalonde, IVe Cahier du livre d'ameublements, D. pl. 3.

36) Tableau des progrès des sciences et des arts in den Monumens élevés en France à la gloire de Louis XV. Paris 1765 p. 6.

37) Die Literatur über das Barock und Rokoko in Deutschland ist in den letzten Jahren durch Untersuchungen über einzelne Bauwerke und Künstler so angewachsen, daß an dieser Stelle der Hinweis auf die in den von Jessen herausgegebenen »Verzeichnissen der Bibliothek des Kunstgewerbe-Museums zu Berlin« verzeichnete Literatur genügen muß.

38) Über den deutschen Ornamentstil des XVII. und XVIII. Jahrhunderts fehlen noch Detailuntersuchungen. Für unsere Auffassung von dem Eigenwert der deutschen Ornamentik fand ich einige Stützen in den Studien von Hager, Louis Sponsel, Weigmann und in dem was Neumann im Anhang seines Rembrandtbuches (Stuttg. 1900) ausführt. Die analoge Entwicklung in der Dekoration des XVI. Jahrhunderts, an die im Text S. 120 erinnert wird, habe ich in ihren Anfängen in meinen »Beiträgen zur Geschichte der dekorativen Skulptur in den Niederlanden« Leipzig 1889 untersucht.

39) S. Paul Seidel, Der Silber- und Goldschatz der Hohenzollern, Berlin. — Friedrich Sarre, Die Berliner Goldschmiede-Zunft. Berl. 1895.

Dieser Brüsseler Gobelin von Jodocus Vos, der 1897 auf der Ausstellung von Werken alten Kunstgewerbes aus sächsisch-thüringischem Privatbesitz im Leipziger Kunstgewerbe-Museum (Kat. Nr. 1148) zu sehen war, ist 1905 bei einem Brande im Altenburger Schloß zugrunde gegangen.

40) Albrecht Kurzwelly, Das Leipziger Bürgerhaus in der ersten Hälfte des 18. Jahrh. im Leipziger Kalender 1904. — Walther Dietrich, Beiträge zur Entwicklung des bürgerlichen Wohnhauses in Sachsen im 17. und 18. Jahrhundert. Leipzig 1904.

41) Siehe Joseph Keller, Balthasar Neumann, Würzburg 1896 (E. Bauer), und Cornelius Gurlitt, Möbel deutscher Fürstensitze. Berlin, Ernst Wasmuth. — Die Bezeichnungen auf dem Spiegel, Abb. 83 S. 142, dessen Malereien denjenigen im Würzburger Spiegelzimmer verwandt sind, rühren vielleicht her: I. H. von Joseph Högler (gest. 1786) und V. H. von Wolfgang Högler (gest. 1754), die in den Rechnungen als Maler genannt werden.

42) Siehe in der „Baukunst" von Borrmann und Graul (Stuttg. 1896f.) die Aufsätze von Edmund Renard über die Schlösser von Würzburg und Bruchsal.

43) Karl Trautmann, Monatsschrift des histor. Vereins von Oberbayern. IV, S. 95, No. 6—9. — S. auch E. Renard, Die Bauten der Kurfürsten Joseph Clemens und Clemens August von Köln in den Jahrbüchern des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande, Heft 99 u. 100.

44) Paul Seidels grundlegende Studien über die Kunst am preußischen Hofe sind zumeist niedergelegt im Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen (Bd. IX, XI, XIIIff.) und in dem von ihm herausgegebenen Hohenzollernjahrbuch (Berl. 1897 f.).

46) K. Schäfer, Die Entwicklung des bremischen Schrankmöbels vom 16. zum 18. Jahrh. Mitteilungen des Gewerbemuseums zu Bremen. 1901. Nr. 12.

47) Friedrich Schneider, Eine Künstlerkolonie des 18. Jahrhunderts in der Karthause zu Mainz nach urkundlichen Quellen. Mainz 1902.

48) E. Zais, Gazette des beaux-arts. 1890. 3e pér. III. 180ff.

49) Gute Beispiele noch in den Kunstgewerbe-Museen zu Brüssel, Hamburg, Leipzig und Frankfurt a. Main. — Abbildungen in Otto von Falkes Jahresbericht des Kölnischen Kunstgewerbe-Vereins für 1901. Die Exposition de l'art ancien au pays de Liége 1905 enthielt eine beträchtliche Anzahl überraschend guter Möbel Lütticher Herkunft. Unter Nr. 5184 des Katalogs erschienen Täfelungen aus dem Aachener Rathaus im Besitz eines Herrn V. David. — Die meisten gutgehaltenen Möbel auf der Lütticher Ausstellung zeigten einen rötlichbraunen Firnisüberzug, dessen Ton etwa dem der braunen Raerener Steinzeugglasur meist in den dunkleren Nuancen entspricht. Wahrscheinlich war dieser mattglänzende Firnisüberzug die Regel. Wo kein alter Firnis mehr zu sehen ist, haben wir es mit abgelaugten, nicht mit ursprünglich naturfarbigen Stücken zu tun. Als Ausnahmen erscheinen die Möbel mit hellem Anstrich oder Vergoldung oder solche, bei denen nur die Reliefornamente bunt gemalt sind. Zum Beziehen der Sitzmöbel waren bunte Stickereien mit Muster im Stile Marots oder mit Chinesereien im holländischen Geschmack beliebt. Auch Gobelinwirkereien kommen als Bezugstoffe vor.

50) M. Schmid, Ein Aachener Patrizierhaus des XVIII. Jahrh. Stuttgart 1900.

51) Eine gute Berliner Arbeit im Übergangsstil, 1775 angefertigt im Hamburgischen Museum für Kunst und Gewerbe (s. Brinckmann das Hamb. Mus., Leipzig 1894, S. 627) rührt von dem Hoftischler J. G. Fiedler her.

52) Dieses Kapitel ist eine Erweiterung eines mit einigen Abbildungen 1904 in der Zeitschrift „Kunst und Künstler" erschienenen Artikels. Reichliches Anschauungsmaterial bieten — außer den im Text genannten Originalwerken, die die Bibliothek des Kunstgewerbe-

Museums besitzt —: Reginald Blomfield, A History of Renaissance Architecture in England 1500—1800. London 1897. — Hermann Muthesius, Das englische Haus. Berlin 1904, wo weitere Literatur angegeben ist. Für das Mobiliar verweisen wir auf: John Aldam Heaton, Furniture and Decoration during the XVIIIth c. Lond. 1889. K. Warren Clouston, The Chippendale Period in English Furniture. Lond. 1897.

53) Christian Scherer, Joh. Heinr. Stobwasser und seine Lackwarenfabrik in Braunschweig. Braunschweigisches Magazin. 1900. Nr. 7. Über die verwandten Lackarbeiten aus Spa siehe Albin Body im Katalog der Lütticher Ausstellung alter Kunst 1905.

54) S. das Werk: Der Wiener Kongreß, redigiert von Eduard Leisching, Wien 1898. — Jos. Folnesicz, Innenräume und Hausrat der Empire- und Biedermaierzeit in Osterreich-Ungarn, Wien 1903. — Ferd. Luthmer, Innenräume, Möbel und Kunstwerke im Louis-Seize- und Empirestil. Frankfurt a. M. 1897 und 1903.

Namenverzeichnis.

(Die Ziffern bedeuten die Seitenzahlen.)

Adam, Sébastien 30.
— Sigisbert 30.
— Robert 188.
— James 188.
Anguier 2.
Audran, Claude III 14.

Babel, P.-E. 24, 149.
Ballin, Claude 192 Anm. 4.
Beauvillain, Charles 72.
Bellanger 87, 89.
Benemann, Wilhelm 110.
Berain, Jean 3, 13 f.
— Claude 3.
Bernini, 193 Anm. 9.
Biller, Albrecht 134 (Abb. 79), 138.
— Ludwig 135, 137.
— Johann 135.
Blondel, Jacques-François 35, 76.
Boffrand, Germain 8, 25, 27 f, 33, 39, 64, 145.
Boizot 82, 115.
Boos, Roman Anton 143 Anm.
Borromini, 193 Anm. 9.
Boucher, François 24, 28, 79
Boulle, André-Charles 44 ff.
Brancour 41
Briseux 33
Brogniart 87.

Caffieri, Jacques 2, 46, 61, 62 f
— Philipp III 62, 194 Anm. 20.
Carlin, Martin 110.
Cauvet, Gille-Paul 76.
Chalgrin 87.
Chambers, William 187.
Chippendale, Thomas 187.
Choffard, Pierre-Philippe 77.
Clodion 82.
Cochin, Ch.-N. 83.
Contant d'Ivry, Pierre 194, Anm. 14.
de Cotte, Robert 11 f., 31, 33, 46, 145.
Coulon 75.
Couven, Johann Joseph 182 f.
Coysevox 2.
Crépin 36.
Cressent, Charles 17, 20, 58 f.
Cucci, Domenico 46.
de Cuvilliés, François 24, 118, 141 Anm. 149 f.

Dasson 63.
David, Louis 87, 110.
Decker, Paul 123.
Degault 112.
Deibel, Joseph 164.
Delafosse, Jean-Charles 77.
Delajoue 24.
Delalonde 77.
Delanois, Louis 110.
Deledicque, Antoine-Joseph 177
Denizot, Pierre 99.
Desmalter s. Jacob, François Honoré 110.
Dewailly 87.
Dientzenhofer, Johann 124.
Dietler, Johann Heinrich 175.
Drentwett, Jacob 135.
Dubois, J. 69.
Dufourny 87
Dugourc, Jean-Demosthène 77, 87, 106.
Duplessis 96.

Echter, Matthias 122.
Effner, Josef 118, 124, 140.
Eltester, Christian 133.

Engelbrecht, Johann 135.
Eyssler, Johann 122.

Falconet 82.
Feuchères 115.
Fiedler, J. G. 196 Anm. 51.
Fischer von Erlach, Johann Bernh. 124, 144.
Fontaine 88 f.
Forestier 104, 115.
Forty, Jean-François 77.

Gabriel, Jacques-Jules 31, 81.
— Jacques-Ange 81.
Galle 115.
Gaudron 48.
Germain, Pierre 24.
— Thomas 61.
Gillot, Claude 14 f.
Gombert, Thomas 177.
Gondouin, Jacques 77.
Gouthière 82, 104, 115.
von Göthe, Eosander 131.
Graupner, Johann Gottlieb 119, 119, 121 (Abb. 68, 69).
Gribelin 49.
Guérin, Jean 190.
Guinaud s. Vinaut 96.
Gutmann, Joh. Balthasar 135.

Habermann, Franz Xaver 140.
Hauberat 140.
Hepplewhite, A. 188.
Hervieux, Louis-Barthélemy 96.
Hildebrand, Lukas 124, 145.
Högler, Joseph 196 Anm. 41.
Högler, Wolfgang 196 Anm. 41.
Hoppenhaupt, Joh. Christian 153.
Huet, Christophe 18.

Ince & Mayhew, 187.

Jacob, Georges 47, 104 ff.
— H. G. 108.
— Henri 109.
— François-Honoré gen. Desmalter 110.
Jacobi, Johann 132.
Jones, Inigo 186.

Kambly, Johann Melchior 153, 156, 163.
Kelly, C. G. 162.
Kemmeter, Joh. Gottfried 160.
von Knobelsdorff, Georg Wenceslaus 152 ff.
Knoeffel, Joh. Christoph 163.
Krubsacius 164.

Lancret, Nicolas 41.
Laudrin, G. 75.
Leblanc 77, 166.
Leblond, Alexandre 33.
Lebrun, Charles 1 ff.
Ledoux 81, 88, 91.
Leleu, Jean-François 100.
Lemoyne, Jean-Baptiste 30.
Lenoir 69.
Lepautre, Jean 3.
— Pierre 8.
Lequeu 88.
Leroy, Jean-David 87
Leroux, Jean-Baptiste 25 f., 33.
Levasseur, Etienne 47.
Lieberkühn, Christian 138, 139.
Louis, Victor 76, 87.
— Antoine 76.

Mansart, Jules-Hardouin 2 f., 6, 8, 11, 33.
Marot, Jean 3.
— Daniel 3, 13, 55.
Martin 18.
Mayr, Jacob 138.
Meil, I. W. 140.
Meissonnier, Juste-Aurèle 22 f. 61, 149.
Melchior, Johann Peter 82.
Mentzel, Gottlieb 138.
Mondon 149.
Montigny, Philipp-Claude 47.
Moreau, Charles 110.
Mylius, Sebastian 137.

Nahl, Johann August 153, 154.
Natoire 25, 28.
de Neufforge, Jean-François 79.
Neumann, Balthasar 141 Anm. 144 ff.
Nilson, Johann Elias 140, 149.

Oeben, Jean-François 95 ff.
Oppenord, Gilles-Marie 22.

Percier 88 f.
Petitot, E. A. 195 Anm. 26.
Pillement, Jean 19, 29.
Pineau, Nicolas 33 ff., 46, 61, 194 Anm. 20.
Piranesi, Giovannibattista 79, 89.
Poeppelmann, Matt. Daniel 118, 124.
Prieur, L. 79.

Ranson, 79.
Rhode, Ludwig 175.
Riesener, Jean-Henri 95, 99 ff., 175.
Röntgen, David 110, 175 ff.
Rogers, W. G. 92.
Roumier 19.
Rousseau, Jules-Antoine 31, 81.
Roussel, P. 104 Abb. 56.

Salembier 77 f., 92.
Samuseau 115.
Saunier, Charles-Claude 100.
Schacht, Johann Justus 173.
Schadow, Gottfried 169 Abb. 104a.
Schinkel 166.
Schlüter, Andreas 123, 128 ff.
Schübler, Johann Jakob 126, 185.
Schwerdfeger, Joh. Ferdinand 110, 111 f.
Schwitzer 156.
Servandony, Jean-Nicolas 76.
Sheraton, Thomas 188, 189.
Slodtz, Antoine Sébastien 61.
— Paul-Ambroise 61.
— René-Michel 61.
Soufflot 83.
Spindler 163.
Stobwasser, Johann Heinrich 189 f.

Thomire 104, 114, 115.
Toro 19, 22, 72.
Trémollières 28.
Tubi 2

Vanloo, Carle 28.
Vassé, Antoine 11.
Verberckt, Jacques 31.
Vinaut 96
Vos, Jodocus 195 Anm. 38.
Vonet 124, 131.

Warin 46.
Watteau, Antoine 15.
Wren, Christopher 188.

HANDBÜCHER
DER KÖNIGLICHEN MUSEEN ZU BERLIN
HERAUSGEGEBEN VON DER GENERALVERWALTUNG

Band I:

DIE ITALIENISCHE PLASTIK von W. Bode. 4. Auflage. XX und 206 Seiten. Mit 101 Textabbildungen. Geheftet M. 1.50; gebunden Mk. 2.—.

Band II:

GOLD UND SILBER von J. Lessing. VI und 150 Seiten. Mit 101 Textabbildungen. Geheftet Mk. 1.25; gebunden Mk. 1.50.

Band III:

DER KUPFERSTICH von Fr. Lippmann. 3. Auflage. VI und 253 Seiten. Mit 131 Textabbildungen. Geheftet Mk. 2.50; gebunden Mk. 3.—.

Band IV:

BUDDHISTISCHE KUNST IN INDIEN von A. Grünwedel. 2. Auflage. XVI und 213 Seiten. Mit 102 Textabbildungen. Geheftet Mk. 1.50; gebunden Mk. 2.—.

Band V:

MAJOLIKA von O. von Falke. IV und 200 Seiten. Mit 79 Textabbildungen. Geheftet Mk. 2.—; gebunden Mk. 2.50.

Band VI:

MÜNZEN UND MEDAILLEN von A. von Sallet. VI und 224 Seiten. Mit 298 Textabbildungen. Geheftet Mk. 2.50; gebunden Mk. 3.—.

Band VII:

DIE KONSERVIERUNG VON ALTERTUMSFUNDEN von Fr. Rathgen. VI und 147 Seiten. Mit 49 Textabbildungen. Geheftet M. 1.50; gebunden Mk. 2.—.

Band VIII:

AUS DEN PAPYRUS DER KÖNIGLICHEN MUSEEN von A. Erman und F. Krebs. VIII und 291 Seiten. Mit 13 Textabbildungen und 24 Tafeln. Geheftet Mk. 3.50; gebunden Mk. 4.—.

Band IX:

DIE ÄGYPTISCHE RELIGION von A. Erman. VI und 261 Seiten. Mit 165 Textabbildungen. Geheftet Mk. 3.50; gebunden Mk. 4.—.

Band X:

DEKORATIONEN UND MOBILIAR DES XVIII. JAHRHUNDERTS von R. Graul. VI und 200 Seiten. Mit 113 Textabbildungen. Geheftet Mk. 1.50; gebunden Mk. 2.—.

VERLAG VON GEORG REIMER IN BERLIN W. 35.